دوفصلنامه علمی ـ پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهرا (س)
سال سوم، شماره ۶، بهار و تابستان ۱۳۹۱

بررسی تأثیر چیدمان حروف در موسیقی و معنای ابیات وصفی معلقات سبع

مرتضی قائمی[۱]
مجید صمدی[۲]

تاریخ دریافت: ۸۸/۹/۱۸
تاریخ تصویب: ۹۰/۳/۸

چکیده

ابیات وصفی، قسمتی بزرگ از معلقات سبع را تشکیل می‌دهد. سرایندگان این قصاید، علاوه‌بر غرض‌های شعری خود، منازل یار، پدیده‌های طبیعی، مرکب، صحنه‌های نبرد و عناصری دیگر را توصیف کرده و به‌تصویر کشیده‌اند و به همین منظور و برای ملموس‌کردن تصاویر ادبی‌شان، این ابیات را با موسیقی مناسب، به‌ویژه موسیقی آوایی حروف همراه کرده‌اند. با توجه به اینکه در فرایند توصیف حسی، شاعر برای تأثیر بیشتر هدف خود، نیازمند ذکر دقیق اوصاف و احوال امور مورد نظرش است، اصحاب معلقات سبع در توصیف‌های حسی خود، از عنصر موسیقی بهرهٔ فراوان برده‌اند تا طنین آوایی پدیده‌های مورد نظرشان را نیز برای شنونده محسوس کنند. از آنجا که موسیقی حروف برخلاف وزن عروضی می‌تواند در هر بیت، با دیگر بیت‌ها متفاوت باشد، این هفت شاعر در ابیات وصفی خود، با

---

۱. استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی‌سینا Morteza_ghaemi@yahoo.com
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی‌سینا samadi_mta@yahoo.com

استفاده از چیدمان مناسب حروف، به تقویت موسیقی و انسجام آوایی و تطابق آن با معنای مورد نظر خود پرداخته‌اند. درمیان این هفت شاعر، امرؤالقیس و لبید از تطابق لفظ و معنی و موسیقی حروف بیشتری بهره جسته‌اند و تأثیر چیدمان حروف در شعر این دو شاعر، به‌ویژه دروصف طبیعت، بیش‌از بقیه است. شاید دلیل این مسئله، وجود تعداد بیشتر ابیات وصفی مربوط به طبیعت در معلقه‌های ایشان و توجه زیاد این دو شاعر به طبیعت نسبت به دیگر اصحاب معلقات سبع باشد. عنتره و عمرو بن کلثوم نیز از موسیقی رزمی برخاسته از چینش هجایی و حروف، به بیشترین میزان استفاده کرده‌اند و موسیقی ابیات آنها در توصیف صحنه‌های نبرد، ملموس-تر است؛ زیرا این دو شاعر، حروفی را به‌کار برده‌اند که درکنار یکدیگر، صدای به‌هم‌خوردن شمشیرها و نیزه‌ها، و هیاهوی جنگ را تداعی می‌کنند. درمقابل شعر این شاعران، ابیات وصفی طرفه، زهیر و حارث از موسیقی حروف، بهره‌ای کمتر دارد و تطابق لفظ و معنا در شعر این سه شاعر، نسبت به بقیه، کمتر است. این مسئله دو دلیل مهم دارد: نخست آنکه این سه شاعر، در مقایسه با امرؤالقیس و لبید، به توصیف‌های حسی طبیعت، چندان توجهی نکرده‌اند و دوم اینکه این شاعران، موسیقی شعر خود را بیشتر در وزن عروضی قرار داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: *موسیقی، چیدمان حروف، معلقات سبع.*

۱. مقدمه

بررسی موسیقی شعر، عبارت از پرداختن به عوامل تقویت‌کنندهٔ آن است. در ادبیات، هر عاملی که بتواند انسجام ایجاد کند، عامل موسیقایی شناخته می‌شود. این عامل یا لفظی است ویا معنوی. چیدمان حروف یکی از عوامل لفظی برای خلق موسیقی شعر است. دلالت‌های آوایی حروف، از

ویژگی‌های صوتی حروف برگرفته شده است؛ زیرا هریک از حروف، صدایی مخصوص دارد که هنگام تلفظ و به‌ویژه تکرار و قرارگرفتن آن درکنار حروف دیگر، آوایی را تولید می‌کند که می‌تواند مفاهیمی خاص را القا کند. ناقدان و ادیبان قدیم عرب ازجمله ابن‌جنی، درصدد یافتن ارتباط میان لفظ و معنا بودند که از آواهای برخاسته از حروف به‌دست می‌آمد. ازدیدگاه ابن‌جنی، اصل کلمات، عبارت از صداهایی است که هنگام تلفظ، به گوش انسان می‌رسد؛ مانند صدایی که از کلمات و عباراتی چون «شیهۀ اسب»، «زوزۀ باد» و... شنیده می‌شود و بقیۀ الفاظ نیز از کلمات دارای دلالت‌های آوایی، جدا و ساخته شده‌اند (ابن‌جنی، ۱۹۵۵م: ۱/ ۴۶ و ۴۷). ناقدان و زبان‌شناسان معاصر نیز در توضیح و تفسیر نظریۀ ابن‌جنی گفته‌اند که زبان انسان‌ها تقلیدی است از صداهایی که حیوانات و انسان‌ها تولید می‌کنند[۱] (قدور، ۱۹۹۹م: ۱۹۳). انستاس ماری الکرملی[۲] ازجملۀ این زبان‌شناسان است (الکرملی، ۱۹۳۸م: ۱). نظریۀ ابن‌جنی، دور از مبالغه نیست؛ اما در برخی الفاظ، مصداق دارد و از آنجا که دلالت‌های آوایی، مبنای روشن علمی دارند، ناقدان در اصل موضوع، چندان اختلاف نظری ندارند؛ مگر درحوزۀ مصداق‌ها؛ به این معنا که ممکن است در دلالت صوتی یک یا چند حرف بر معنایی خاص، اختلاف نظر وجود داشته باشد؛ اما همگان متفق‌اند که چیدمان حروف و آوای برخاسته از آنها، موسیقی شعر را تقویت می‌کند و می‌تواند بر معنایی خاص دلالت کند. حسن عباس در جای‌جای کتاب *خصائص الحروف العربیّه و معانیها*، کاملاً به این دلالت‌ها معترف بوده و در این زمینه، قلم‌فرسایی‌ها کرده و به چند و چون آنها پرداخته و دلالت‌های آوایی همۀ حروف را با آوردن نمونه‌های متعدد، بیان کرده است؛ مثلاً برای حرف «ق»، صفت‌های شدت، کوبندگی، صلابت و صوت قوی را ذکر کرده و با مراجعه به *المعجم‌الوسیط* و بررسی تمام مصدرهایی که با این حرف آغاز می‌شوند، نشان داده است که حدود ۱۳۸ مورد از آنها دارای معنی‌هایی قابل تطبیق با دلالت صوتی این حرف‌اند (عباس، ۲۰۰۳م: ۱۸۲ تا ۲۰۸).

---

۱. این نظریه، به نظریۀ تقلید صوتی (Onomatopoeia) معروف است.

۲. بطرس جبرئیل یوسف عواد، مشهور به انستاس الکرملی، زبان‌شناس عراقی‌ـ‌لبنانی

البته گفتنی است که مبحث دلالت آوایی حروف با مبحث دلالت ذاتی کلمات- که همواره مورد مناقشهٔ ناقدان بوده است- تفاوت دارد. مبحث دلالت ذاتی کلمات، اززمان یونان قدیم و در آرای افلاطون و سقراط مطرح بوده و این عالمان با نظریهٔ دلالت ذاتی موافق بوده‌اند؛ درمقابل، عده‌ای ازجمله ارسطو با این نظریه مخالفت کرده‌اند. قدیمی‌ترین رساله دربارهٔ نظریهٔ دلالت ذاتی، رسالهٔ *کراتیلوس*، اثر افلاطون است. موضوع اصلی این رساله، مناظره‌ای است برسر این مسئله که منشأ زبان کدام است و رابطهٔ میان واژه و معنای آن چگونه است. (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۴۷). در این رساله، میان سقراط، هرموگنس و کراتیلوس، گفتگویی برسر طبیعت کلمات صورت می‌گیرد؛ به این ترتیب که کراتیلوس معتقد است زبان به خودی خود، با حقیقت واقع مطابق است؛ زیرا کلمه‌ها را طبیعت تعیین می‌کند؛ نه قرارداد، و کلمه‌ها اصالتاً همان چیزهایی را بیان می‌کنند که بر آنها دلالت دارند؛ اما هرموگنس با نظر او مخالف بوده و سقراط نیز موضعی بینابین اتخاذ کرده است. در این رساله، افلاطون ازقول کراتیلوس، برخی ویژگی‌ها را برای زبان بیان کرده و نشان داده است که هم به دلالت ذاتی و هم به دلالت آوایی کلمه معتقد است؛ مثلاً او صدای «ر» را نماد حرکت سریع و مکرر، و صدای «ل» را متناسب با چیزهای صاف و نرم دانسته و معتقد است زبان‌های مختلف، از ارزش نمادین صداها به‌شیوه‌هایی متفاوت بهره می‌گیرند. به‌نظر او مثلاً کلمهٔ «اسب» را باید همچون یک خاصیت طبیعی حیوانی درنظر آورد که بدین نام خوانده می‌شود؛ درست همان طور که شکل و اندازهٔ این حیوان نیز جزء خواص طبیعی آن به‌شمار می‌رود (نسورن، ۱۳۸۷ش: ۳۰ و ۳۱). اندیشمندان بعدی ازجمله ارسطو- که مهم‌ترین آنها بود- دربرابر این رساله موضع‌گیری کردند. به‌نظر ارسطو، بنیاد زبان، وضع و قرارداد است؛ چون هیچ نامی به‌طور طبیعی پدید نمی‌آید. در سال ۳۴۱ قبل از میلاد، اپیکور[1] موضعی بینابین را برگزید و گفت که صورت واژه به‌طور طبیعی پدید می‌آید؛ ولی وضع و قرارداد، آن را پردازش می‌کند. در همان زمان، رواقیون[2]- که اپیکور ازجملهٔ ایشان بود- دیدگاه معتقدان به طبیعی‌بودن کلمات را ترجیح می‌دادند. به‌عقیدهٔ این افراد،

1. Epicurus
2. Stoicism

این مکتب فلسفی را زنون در یونان به‌وجود آورد. نظریهٔ رواقیون در طبیعیات، اساساً مادی بود. درنظر آنها، هرچه حقیقت دارد، مادی است.

آواهای نخستین هر لفظ، تقلید از چیزهایی است که نام‌های آنها را تشکیل می‌دهند (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۴۹ و ۵۰). رواقیون مسئلهٔ بررسی آواهای گفتار را از دیگر بررسی‌های زبان‌شناختی متمایز نگاه داشتند. آنها معتقد بودند هر حرف، سه جنبهٔ متمایز دارد: یکی ارزش آوایی؛ دوم شکل نوشتاری؛ سوم نامی که آن حرف را بدان می‌خوانند. این خواص سه‌گانه، در سراسر دوران باستان همچنان برقرار ماند و مورد تأیید و توجه واقع شد. پژوهندگان رواقی، ساخت‌های هجایی زبان یونانی را بررسی کردند و از آن ره‌گذر، به تمایزی سه‌گانه میان انواع توالی‌های آوایی ممکن راه بردند: نخست توالی‌های آوایی‌ای که به‌صورت بالفعل در یک زبان وجود دارند و خود اجزاء با معنی، سخن را در آن زبان تشکیل می‌دهند؛ دوم توالی‌های آوایی‌ای که می‌توانند به‌طور بالقوه در یک زبان پدید آیند؛ ولی عملاً در آن زبان پدید نیامده‌اند؛ سوم توالی‌های آوایی‌ای که هرگز نمی‌توانند در یک زبان پدید آیند؛ چون وجودشان در چهارچوب واج‌های آن زبان، به‌کل ناممکن است (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۶۳ و ۶۴). هندیان باستان نیز درحدود سال‌های ۸۰۰ تا ۱۵۰ پیش‌از میلاد، نظرهایی مشابه نظرهای رواقیون داشتند. آنها معنای کلمه را یکی از ویژگی‌های عمدهٔ زبان می‌دانستند که سبب می‌شود زبان بتواند خواست‌هایی نامحدود را پاسخ گوید. هندیان می‌گفتند: «ما می‌توانیم معنی را از مشاهدهٔ کلمات در بافت موقعیت‌هایی بیاموزیم که کلمات مزبور در آنها درقالب جملات به‌کار می‌روند» (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۲۹۵). چنین نگرش‌هایی به مسئلهٔ زبان، تا اوایل قرون وسطی و به‌ویژه درمیان فیلسوفان و زبان‌پژوهان پیرو نظریه‌های افلاطون، همچنان رواج عام داشت (سورن، ۱۳۸۷ش: ۳۵) و در قرن‌های بعدی نیز دارای هوادارانی بود که به‌شدت از آن دفاع می‌کردند. ازجملهٔ این هواداران می‌توان عباد بن سلیمان صیمری در قرن دوم هجری و میرداماد، فیلسوف بزرگ ایرانی در عصر صفوی را نام برد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۳۱۶ و ۳۱۷). درنظر مردم عصر جدید، چنین نظریه‌هایی دربارهٔ زبان، درمجموع، خیال‌بافانه جلوه می‌کند و زبان-شناسانی بزرگ همچون فردیناند دو سوسور[1] از دل‌بخواهی‌بودن نشانهٔ زبانی سخن گفته‌اند (سورن، ۱۳۸۷ش: ۳۴). به‌نظر سوسور، واژه‌های «درخت»، «Arbre» و «Tree» سه نشانهٔ زبانی در سه زبان

1. Ferdinand de Saussure

وی زبان‌شناس سوئیسی و متولد ۱۸۵۷ میلادی است.

متفاوت هستند که برای یک پدیدار یا یک معنای خاص (درخت) به‌کار می‌روند. در نظام دلالت زبان فارسی، برای کاربرد لفظ «درخت» دربرابر معنای «درخت»، قاعده‌ای منطقی و دلیلی خاص نمی‌توان یافت؛ البته پیش‌از سوسور در قرن هفدهم میلادی، اسپینوزا[1] نیز همین‌گونه می‌اندیشید. او می‌گوید:

> وقتی یک سرباز، روی شن، رد پای اسبی را ببیند، بی‌درنگ، از اندیشه به اسب، به تصور سلحشور و از اینجا به تصور جنگ و غیره می‌رسد و برخلاف او، یک دهقان از اندیشه به اسب، به تصور خیش و کشتزار و غیره خواهد رسید [که هیچ‌کدام از این موارد، ارتباطی به ریخت و شکل اسب ندارند و این امر در نقطهٔ مقابل نظر افلاطون درمورد اسب قرار دارد] ویا یک فرد رومی با اندیشیدن به واژهٔ «Pomum»[2]، بی-درنگ، به تصور میوه‌ای می‌رسد که کوچک‌ترین شباهتی با این لفظ کلامی ندارد (احمدی ، ۱۳۸۸ش: ۱۵ و ۱۶).

در علم زبان‌شناسی جدید، بزرگانی چون رومن یاکوبسن[3]، دلالت ذاتی الفاظ را کاملاً مردود و نادرست می‌دانند و این نظریه درمیان نظریه‌پردازان زبان‌شناسی، جایی ندارد؛ زیرا اگر رابطهٔ کلمات و معانی، ازنوع ذاتی و مستقیم باشد، الفاظ همهٔ زبان‌ها باید یکسان یا دست‌کم نزدیک به هم باشند (سلیمان الخمّاش، ۱۴۲۸ق: ۴۴)؛ البته سوسور دربارهٔ دلالت‌های آوایی برخی کلمات، دیدگاهی مثبت دارد. به‌نظر او، صدای ریزش قطره‌های آب، سبب ساختن کلمهٔ «شرشر» شده ویا واژهٔ «هق‌هق» تاحدودی یادآور آوای گریستن است (احمدی، ۱۳۸۸ش: ۱۵).

گذشته از همهٔ اینها، با تأملی ژرف و مراجعه به آرای زبان‌شناسان و ناقدان معاصر عرب دربارهٔ دلالت‌های آوایی، این نتیجه به‌دست می‌آید که حروف هجایی درکنار یکدیگر، صدا و آهنگ تولید می‌کنند و این صدا و آهنگ می‌تواند با صدای طبیعی پدیدهٔ مورد نظر و فضای مورد وصف،

---

1. Spinoza

وی فیلسوف پرتغالی‌الاصل هلندی و متولد ۱۶۳۲ میلادی است.

۱. ه‌ای لاتین به‌معنای سیب.

3. Roman Jacobson

وی زبان‌شناس روسی در قرن بیستم است.

متناسب و هماهنگ باشد؛ درنتیجه، دلالت آوایی حروف، پدیده‌ای بدیهی است و بسیاری از زبان-پژوهان و ناقدان معاصر عرب ازجمله حسن عباس، غنیمی هلال و احمد محمد قدور با نظریهٔ دلالت آوایی حروف موافق‌اند و آن را تأیید می‌کنند. این امر تقریباً همان نظریه‌ای است که زبان-شناسان هندی در سده‌های نخست میلادی، به آن معتقد بودند. آنان مدعی اولویت جمله درمقابل کلمه بودند و می‌گفتند: «واحد معنایی زبان، جمله است و نه کلمه». گروهی از صاحبان رسایل آواشناسی نیز ادعا می‌کردند «کلمه، جدا از متنِ جمله‌ای که در آن به‌کار رفته است، هیچ موجودیت آواشناختی مستقلی ندارد» (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۳۰۷) و توصیف آواشناختی را درقالب سه عنوان اصلی بدین شرح سازمان‌بندی می‌کردند: فرایندهای تولید صدا؛ واحدهای زنجیری یعنی همخوان‌ها و واکه‌ها؛ و درنهایت، هم‌نشینی و ترکیب واحدهای زنجیری در ساخت واج‌های جملات (روبینز، ۱۳۸۲ش: ۳۰۵).

درحوزهٔ دلالت آوایی حروف، این پرسش مطرح می‌شود که چرا بعضی ساخت‌ها و عبارت‌ها می‌توانند با ترتیب معنایی‌ای پذیرفتنی درکنار یکدیگر قرار گیرند (اچیسون، ۱۳۷۱ش: ۱۲۵) و در ادبیات و به‌ویژه شعر، به موسیقی متن ادبی کمک کنند.

۱-۱. هدف‌ها و ضرورت تحقیق

هدف از نگارش این مقاله، پرداختن به موسیقی حروف و دلالت آوایی ابیات وصفی در *معلقات سبع* است و در آن، صوت و موسیقی برخاسته از تکرار و چیدمان حروف هجایی این ابیات را درکنار یکدیگر، تبیین و بررسی خواهیم کرد. با توجه به آنکه شاعران *معلقات سبع*، در توصیف-های حسی خود، بیش‌از دیگر ابیات، از موسیقی حروف استفاده کرده‌اند، در این مقاله، ابیاتی را بررسی کرده‌ایم که در آنها، به‌صورت مستقیم به توصیف‌های حسی پرداخته شده است. منظور از توصیف حسی، وصف‌هایی است که شاعر در آنها به امور محسوس می‌پردازد، به امور معنوی گرایشی ندارد و چنان به صفات و ویژگی‌های ظاهری پدیده‌های مورد وصف می‌پردازد که آن پدیده‌ها برای مخاطب، قابل حس و درک می‌شود و به‌قول ابن‌رشیق، «شنیدن تبدیل به دیدن می-شود» (احمد بدوی، *أسس النّقد الادبیّ عند العرب*: ۲۷۷). از آنجا که درک بهتر زیبایی‌های یک

اثر ادبی، بدون بررسی ارکان آن، میسر و کامل نمی‌شود و یکی از علت‌های زیبایی این هفت قصیده، موسیقی و به‌دنبال آن، چیدمان موسیقایی و دلالت آوایی حروف هجایی است، بررسی عنصر موسیقی حروف، به درک بهتر زیبایی‌های این قصاید کمک می‌کند.

در *معلقات سبع*، حدود ۳۳۸ بیت وصفی وجود دارد و در این مقاله، ۶۲ مورد از این ابیات را تحلیل خواهیم کرد. همان گونه که گفتیم، معیار گزینش این ابیات، وجود توصیف‌های حسی در آنهاست.

۲-۱. فرضیه‌های تحقیق

فرضیه‌های اصلی این تحقیق بدین شرح‌اند:

الف) چینش هجایی موجود در ابیات وصفی *معلقات سبع*، دارای دلالت‌های صوتی و معنایی است؛

ب) چیدمان مناسب حروف هجایی، به موسیقی لفظی ابیات وصفی در *معلقات سبع* کمک کرده است.

۳-۱. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون، موسیقی ابیات وصفی در *معلقات سبع*، ازمنظر چیدمان حروف، به‌صورت دقیق و مستقل بررسی نشده است؛ البته این سخن به‌معنای رد یا انکار آثار مرتبط نیست؛ زیرا مثلاً عبدالله الطّیب در صفحهٔ ۲۶۰ کتاب *المرشد* از چنین دلالت‌هایی در *معلقات سبع* و به‌ویژه در «معلقهٔ لبید» سخن گفته است و در بررسی ابیات وصفی «معلقهٔ لبید» در این مقاله، دو نمونه از آنها را ذکر کرده‌ایم. مهم‌ترین امتیاز این کتاب، بررسی همه‌جانبهٔ شعر عربی قدیم است و بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که نویسنده به همهٔ جنبه‌های شعر عربی واقف بوده و منبعی تقریباً کامل را در این زمینه، دراختیار خوانندگان قرار داده است؛ هرچند در مقایسه با عناصر دیگر شعر عربی، به مسئلهٔ مهم دلالت آوایی، کمتر توجه کرده است.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب *موسیقی شعر*، انواع موسیقی موجود در شعر را ذکر کرده و همهٔ ارکان آهنگ شعر را به‌تفکیک بیان کرده است. هرچند بیشتر شاهدهای شعری این کتاب، برگرفته از ادبیات فارسی است، نویسنده در بخش‌هایی متعدد ازجمله در صفحه‌های ۴۶۸ تا ۴۷۰، به ادبیات عربی نیز توجه کرده و از آن سخن گفته است. دکتر شفیعی در فصل دوم کتاب، به دلالت موسیقایی کلمات پرداخته و معتقد است کلمات ذاتاً دارای دلالت‌های معنایی نیستند؛ اما حروف هجایی درکنار یکدیگر می‌توانند آواهایی را خلق کنند که به معنا و آهنگ مورد نظر شاعر دلالت کنند. وی درنهایت، برای اثبات ادعای خود، نمونه‌هایی را از شعرهای ادبیات روسی، فارسی، عربی و لاتین آورده است.

در سال ۱۳۸۷، مجید صمدی پایان‌نامه‌ای باعنوان *زیبایی‌شناسی موسیقی شعر در معلقات سبع* را در دانشگاه بوعلی‌سینا نگاشته و در بخشی کوتاه از آن، چیدمان حروف را به‌عنوان بخشی از عوامل مؤثر در موسیقی کل *معلقات سبع*، تحلیل کرده است. وی در این پایان‌نامه، نخست ارکان زیبایی را برشمرده و سپس همهٔ جنبه‌های موسیقی شعر و انواع آن را تحلیل کرده است؛ درنهایت، موسیقی *معلقات سبع* را در چهار حوزهٔ موسیقی بیرونی، کناری، لفظی و معنوی بررسی کرده است. نویسندهٔ این پایان‌نامه به موسیقی کلی *معلقات سبع* نظر داشته و برخلاف روی‌کرد این مقاله، پژوهش خود را صرفاً بر یکی از جنبه‌های موسیقی در این قصیده‌ها، متمرکز نکرده است.

دکتر مرتضی قائمی، دکتر علی‌باقر طاهری‌نیا و مجید صمدی، مقاله‌ای باعنوان «فضای موسیقیایی معلقهٔ امرؤالقیس» نوشته و آن را در شمارهٔ دوازدهم مجلهٔ علمی- پژوهشی *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، به‌چاپ رسانده‌اند، نویسندگان این مقاله، همهٔ عناصر مؤثر در موسیقی «معلقهٔ امرؤالقیس» را تحلیل کرده و چیدمان حروف را نیز به‌عنوان یکی از عوامل تقویت موسیقی این معلقه بررسی کرده‌اند. مقالهٔ مورد بحث، ازنظر چینش هجایی «معلقهٔ امرؤالقیس»، با مقالهٔ حاضر- که دربارهٔ ابیات وصفی در کل *معلقات سبع* نگاشته شده- تاحدودی نزدیک است؛ اما با توجه به اینکه در مقالهٔ حاضر، به مسئلهٔ تأثیر چیدمان حروف در معنا و موسیقی ابیات وصفی *معلقات سبع*، بیشتر پرداخته‌ایم، مبحث دلالت موسیقایی حروف عربی، به‌صورتی ژرف‌تر و

ریزبینانه‌تر مورد توجه قرار گرفته و دربارهٔ زیبایی این قصاید معروف، نتایجی کامل‌تر به‌دست آمده است.

۲. موسیقی شعر

شعر و موسیقی، با یکدیگر ارتباطی تنگاتنگ دارند و دربارهٔ این ارتباط، سخن‌های بسیار گفته شده و قلم‌فرسایی‌های فراوان شده است. از دیرباز، شعر و موسیقی، میدان چالش بزرگان هنر و ادبیات بوده و دربارهٔ این دو صنعت، مرز میان آنها و نکات اشتراک و اختلافشان، نظرهای زیادی داده شده است. موسیقی درکنار ارکان دیگر شعر، جایگاهی والا دارد و در شعر، نقشی مهم بازی می‌کند؛ زیرا اگر موسیقی از شعر گرفته شود، آن اثر، دیگر شعر نیست و با نثر، تفاوتی چندان ندارد. اگر به تعریف‌های ادیبان از شعر توجه کنیم، خواهیم دید که در این تعریف‌ها، به موسیقی شعر، بیشتر توجه شده است؛ مثلاً ابن‌سینا در تعریف شعر می‌نویسد: «الشّعرُ کلامٌ مخیّلٌ مؤلّفٌ من أقوال ذوات إیقاعات متّفقه و متساویه و متکرّره علی وزنها و متشابهه حروف الخواتیم» (ابن سینا، ۱۹۵۶م: ۱۲۲ و ۱۲۳) و فارابی معتقد است: «صناعت شعر در رأس هیأت موسیقی است و غایت هیأت موسیقی، رسیدن به غایت صناعت شعر است» (فارابی، ۱۳۷۵ش: ۵۳۰)؛ بدین ترتیب، موسیقی عامل ایجاد انسجام در شعر است (الطّیب، ۲۰۰۰م: ۲/ ۴۹۱ و ۴۹۲) و در ساختمان شعر، دو نقش عمده دارد: نخست آنکه لذت‌بخش است و دیگر آنکه به تقویت معنی کمک می‌کند (پرین، ۱۳۷۳ش: ۹۷ و ۹۸).

۲-۱. انواع موسیقی شعر

شعر از چهار عنصر مهم لفظ (اسلوب)، معنا، عاطفه و خیال تشکیل شده است. عنصر لفظ در انتخاب الفاظ، وزن، قافیه، ترکیب آوایی و ساختار صوتی تجلی می‌یابد که در موسیقی جمع شده است؛ همچنان‌که انسجام، هماهنگی و تناسب معانی نیز در موسیقی معنوی جای می‌گیرد و همهٔ اینها با دیگر عناصر شعر، تعامل و ارتباط کامل دارد. ناقدان و ادیبان، موسیقی را به انواع و اشکال

مختلف تقسیم کرده‌اند و دکتر شفیعی کدکنی ساده‌ترین و مفیدترین بیان را برای انواع موسیقی شعر به‌دست داده است. ازنظر او، موسیقی شعر دارای اقسام ذیل است:

الف) موسیقی بیرونی: منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همهٔ شعرهای سروده‌شده در یک وزن، قابل تطبیق است.

ب) موسیقی کناری: منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر، دارای تأثیرند؛ ولی ظهور آنها در سراسر بیت یا مصراع، قابل مشاهده نیست. آشکارترین نمونهٔ این‌گونه موسیقی، قافیه و ردیف است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۳۹۱).

ج) موسیقی معنوی: همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا مصراع و از سوی دیگر، همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثر هستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۳۹۳).

د) موسیقی داخلی: از آنجا که مدار موسیقی به‌معنی عام کلمه، بر تنوع و تکرار استوار است، هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که ازمقولهٔ موسیقی بیرونی و کناری نباشد، در حوزهٔ مفهومی این‌نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعهٔ هماهنگی‌هایی که ازره‌گذر وحدت، تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این‌نوع موسیقی است. این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری، انسجام و مبانی جمال-شناسی بسیاری از شاه‌کارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۳۹۲). موسیقی داخلی شعر یا به‌قول اهل بدیع، انسجام، رمز ادب و زیبایی آن است. زیبایی اسلوب ادبی، چیزی نیست که بتوان دقیقاً حد و مرز آن را تعیین کرد؛ اما می‌توان برخی آثار و صفات آن را در بعضی تعبیرات جستجو کرد. این‌نوع موسیقی در شعر، به‌وسیلهٔ سجع، توازن، انواع بدیع لفظی، توالی حروف، و تنوع اصوات و حرکات بلند و کوتاه به‌وجود می‌آید (أبوالشّباب، ۱۹۸۸م: ۲۶۶). ازنظر موسیقی، اصوات کلمات و موسیقی درونی، با یکدیگر متفاوت‌اند و حتی هر بیت از یک شعر ممکن است موسیقی‌ای خاص داشته باشد که با موسیقی درونی بیت دیگر متفاوت است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴ش: ۵۱ و ۵۲). بیشتر محسّنات لفظی، موسیقی داخلی شعر را تشکیل می‌دهند و ازمیان آنها چیدمان و ترکیب حروف، سهمی بیشتر دارد.

به طور کلی، موسیقی شعر در دو حوزهٔ لفظی و معنوی قابل بررسی است. درحوزهٔ لفظی، موسیقی ازنوع آوایی و صوتی است، بیشتر با حس شنوایی قابل درک است و بحرهای عروضی، قافیه و آرایه‌های بدیعی لفظی همچون جناس، سجع و امثال آن را دربر می‌گیرد. درحوزهٔ معنوی، موسیقی ازنوع محتوایی و مفهومی است، با قوای ذهنی، درک و ارزیابی می‌شود و انواع تناسب، هماهنگی، انسجام، تعادل و امثال آنها را دربر می‌گیرد؛ یعنی عوامل و اسباب ایجاد وحدت و انسجام غیرصوتی را شامل می‌شود؛ بنابراین، تناسب تصویر و محتوا، لفظ و معنا، آهنگ و معنا، و آرایه‌های بدیعی معنوی را- که مولّد و تقویت‌کنندهٔ تناسب و هماهنگی اجزای شعرند- فرامی-گیرد؛ بدین ترتیب، آرایه‌هایی چون مراعات‌النّظیر، طباق، مقابله و... در این مجموعه جای می-گیرند.

۳. چیدمان حروف

زبان، هنگام بیان کلمات و جملات، نیازمند استفاده از حروف است؛ زیرا تعامل‌های صرفاً گفتاری، برپایهٔ حروف هجایی بنا نهاده شده‌اند. در ادبیات و به‌ویژه شعر، چگونگی استفاده از این حروف، بیشتر اهمیت دارد. تکرار و ترکیب حروف، یا وسیلهٔ نشان‌دادن شکل وصف‌شده ازطریق تقلید صوتی است ویا وسیلهٔ تقویت موسیقی و طنین الفاظ (الطّیب، ۲۰۰۰م: ۲/ ۶۶۱). شعر ازنظر انسجام صوت و سهولت جریان آن بر زبان، شبیه موسیقی است و ازنظر دلالت‌های صوتی، به معانی شباهت دارد؛ به طوری که اگر شنونده معنی الفاظ را نداند، به‌کمک طنین برخاسته از حروف، به آن می‌رسد (المازنی، ۱۹۹۰م: ۶۷). در زبان عربی، حروف، دارای خاصیت وصفی‌اند؛ یعنی وضع‌کنندهٔ برخی کلمات، مدلولشان را رعایت کرده و آنها را با حواس قابل درک کرده است؛ مانند واژه‌های «نهیق»، «صلصله»، «خریر» و «زمهریر»[۱]. واضع کلمهٔ «زمهریر»، از حالت لرزشی که هنگام سرما به انسان دست می‌دهد، تقلید کرده و حروفی را به‌کار برده است که دارای حالت ارتعاشی‌اند؛ یعنی زبان درزمان ادای آنها می‌لرزد؛ همچنین کلمه‌های «خشن» و «أملس»[۲]، از

۱. نهیق: صدای چهارپا؛ صلصله: صدای زنگ؛ خریر: صدای آب؛ زمهریر: سرما.

۲. لطیف

حروفی تشکیل شده‌اند که به‌ترتیب، خشونت و نرمی را تداعی می‌کنند (الطّیب، ۲۰۰۰م: ۲/ ۴۶۷). ضرب‌آهنگ حروف، شایع‌ترین نوع ایقاع است؛ بدین صورت که موقع شدت، حروف درشت پی‌درپی می‌آیند و موقع نرمی و ملایمت، حروف و اصوات ملایم (المازنی، ۱۹۹۰م: ۶۸)؛ درنتیجه، حروف دارای دلالت‌های صوتی هستند؛ مثلاً حروف «ص» و «ک» و ترکیب آنها با کلماتی که در ساختار خود، صامت‌هایی مهموس چون «س»، «ح» و «ت» دارند، نوعی تقابل موسیقایی را میان صدای بلند و صدای پچ‌پچ پدید می‌آورد (الورقی، ۱۹۸۴م: ۱۷۵). حسن عباس در تحقیقی کامل و منسجم، تمام حروف ابجدی را با نمونه‌های فراوان از کتاب *المعجم‌الوسیط* بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که هرکدام از حروف، دارای معانی و دلالت‌هایی تقریباً منحصر به فرد هستند؛ سپس معانی مختلف هریک از حروف را به‌تفکیک بیان کرده است؛ مثلاً برای حروف «د» و «ق»، معنای کوبندگی، شدت و صلابت را برشمرده ویا حرف «ر» را دالّ‌بر تکرار و تحرک دانسته است؛ برای حروف «ز» و «ض»، اضطراب و شدت را بیان کرده و گفته است که این دو حرف، دارای صوتی خاص همانند «س» و «ص» هستند؛ وی ویژگی حرف «ل» را التزام، التصاق و پیوستگی دانسته و برای حرف «م»، صفت‌های جمع‌کردن، بستن، مکش و خاموشی قائل شده است که با بازوبسته‌شدن لب‌ها قابل تطبیق است؛ او همچنین معتقد است حرف «ت» دارای دلالت نرمی، ضعف و طراوت است (عباس، ۲۰۰۳م: ۱۰۱). غنیمی هلال، منتقد معاصر عرب نیز معتقد است حرف «ق» برای شدت و جنگ، «د» برای پیروزی و حماسه، و حروف «ب» و «ر» برای غزل و نسیب مناسب‌اند. این نظر، سخنی زیبایی‌شناسانه ازباب تغلیب است؛ نه اطلاق (غنیمی هلال، ۲۰۰۱م: ۴۴۳).

البته مبحث دلالت حروف، با دلالت ذاتی کلمات، تفاوت‌های بسیار دارد. در مبحث دلالت آوایی، حروف درکنار یکدیگر، صداهایی را به‌وجود می‌آورند که بر معانی‌ای خاص دلالت می‌کنند و ادیبان، ناقدان و زبان‌شناسان با اصل این موضوع و نیز این مسئله که در ادبیات و به‌ویژه شعر، چیدمان حروف به تقویت موسیقی کمک می‌کند، مخالف نیستند؛ اما اززمان قدیم، دلالت ذاتی الفاظ، مورد بحث و جدل اندیشمندان بوده است. این موضوع اززمان افلاطون مطرح شد و در رسالهٔ *کراتیلوس*- که افلاطون آن را در دوران میان‌سالی نگاشته و نخستین سند تمدن غرب

درحوزهٔ تحلیل زبان‌شناسی به‌شمار می‌رود- بدان اشاره شده است. در این رساله، کراتیلوس، به‌عنوان استاد افلاطون در این زمینه، از نظریهٔ دلالت ذاتی کلمات دفاع کرده و گفته است که زبان، ذاتاً با حقیقت واقع، مطابق است؛ زیرا کلمه‌ها را طبیعت تعیین می‌کند؛ نه قرارداد، و کلمات اصالتاً همان چیزهایی را بازمی‌نمایند که بر آنها دلالت دارند. سقراط نیز با نظریهٔ کراتیلوس موافق بود؛ اما در همان زمان، اندیشمندی به‌نام هرموگنس با این نظریه به‌شدت مخالفت کرد و بعدها ارسطو نیز از مدافعان سرسخت او شد. به‌نظر ایشان، صورت‌های کلمات، قراردادی هستند و هیچ‌گونه توجیه ذاتی برای صورت‌های کلمات- که چیزی جز دست‌آورد قراردادهای اجتماعی نیستند- وجود ندارد (سورن، ۱۳۸۷ش: ۳۱).

امروزه، بزرگانی چون رومن یاکوبسن و به طور کلی، علم زبان‌شناسی و عالمان بزرگ لغت، دلالت ذاتی الفاظ را کاملاً مردود و اشتباه می‌دانند؛ درنتیجه، این نظریه درمیان نظریه‌های زبان-شناسی، جایی ندارد؛ زیرا اگر رابطهٔ میان الفاظ و معانی آنها را بپذیریم، باید همهٔ زبان‌های دنیا را دارای الفاظی مشترک و همسان یا مشابه یکدیگر بدانیم؛ اما نظریهٔ دلالت صوتی حروف هجایی و این مسئله که حروف، درکنار هم، صدا تولید می‌کنند و می‌توانند تاحدودی بر آوای واقعی پدیده‌ها دلالت کنند، امری بدیهی است و دربارهٔ آن، میان عالمان نقد و لغت، اختلاف‌نظری وجود ندارد. ازمیان دانشمندان معاصر نیز ادیبان و منتقدانی چون غنیمی هلال[۱] و سید قطب[۲] با نظریهٔ دلالت آوایی حروف، موافق‌اند. سید قطب در کتاب ارزشمند *التّصویرالفنی فی القرآن*، دلالت آوایی چیدمان حروف عربی را که در آیات *قرآن کریم* به‌کار رفته‌اند، تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده است که حروف هجایی، در رسانگی مفهوم آیات الهی، نقشی مهم ایفا می‌کنند و صوت و آهنگ این حروف، با فضای وصف‌شده در آیات، منطبق است.

---

۱. ن.ک: *النّقد الأدبی الحدیث*. القاهره: نهضه مصر. ۲۰۰۱م.

۲. نک: *التّصویر الفنی فی القرآن*. بیروت: مکتبه‌القرآن.

۴. بررسی تأثیر چیدمان حروف در ابیات وصفی *معلقات سبع*

شاعر جاهلی شعر خود را با ذکر دیار، ویرانه‌ها و آثار برجای‌مانده از محبوب آغاز می‌کند، برای آنها می‌گرید، منازل را مخاطب قرار می‌دهد و همراهان را درکنار ویرانه‌ها نگه می‌دارد تا از یاران سفرکرده یاد کند؛ سپس به نسیب و تشبیب می‌پردازد و از شدت عشق، شوق و رنج فراق شکوه می‌کند تا توجه مخاطبان را به خود جلب کند؛ آن‌گاه از کوچ سخن می‌گوید و از خستگی، کم-خوابی، حرکت شبانه، گرمی روز و خستگی مرکبش می‌نالد؛ پس‌از آن، زبان به مدح می‌گشاید (ابن‌قتیبه، ۲۰۰۰م: ۲۰) و غالباً بعداز همهٔ اینها به موضوع اصلی می‌پردازد. گاه نیز یکی از همین موارد، موضوع اصلی قصیده را تشکیل می‌دهد. شایان ذکر است که گاهی شاعران جاهلی، غرض اصلی خود را از سرودن شعر، اعم‌از مدح، هجا و... درقالب وصف می‌ریختند و با توصیف ویژگی‌های مادی و معنوی، به غرض اصلی‌شان می‌پرداختند. این ویژگی در شعر بسیاری از شاعران ازجمله عمرو بن کلثوم، جلوه‌ای خاص دارد.

معلقات سبع، شامل هفت قصیدهٔ معروف از هفت شاعر بزرگ جاهلی است؛ البته مورخان و راویان شعر جاهلی، دربارهٔ شمار و علت نام‌گذاری این چکامه‌ها اختلاف‌نظر دارند؛ اما بیشتر آنها این قصاید را متعلق به امرؤالقیس، طرفه بن عبد، زهیر بن ابی‌سلمی، لبید بن ربیعه، عمرو بن کلثوم، عنتره العبسی و حارث بن حلزه می‌دانند. در این هفت قصیده، صرف‌نظر از موضوع‌های شعری مختلف آنها، عنصر وصف، جایگاهی والا و مهم دارد و در ابیات فراوانی دیده می‌شود که شاعر غرض اصلی خود را با استفاده از وصف، بیان کرده است؛ مثلاً عنتره یا ابن‌کلثوم هنگام ذکر مفاخر خود، از این شیوه بهرهٔ فراوان برده‌اند. این مسئله سبب شده است که تعیین دقیق تعداد ابیات وصفی در *معلقات سبع*، دشوار شود. میزان بهره‌گیری اصحاب *معلقات سبع* از وصف نیز با یکدیگر تفاوت بسیار دارد؛ مثلاً امرؤالقیس از مجموع ۸۱ بیت معلقه‌اش، حدود هفتاد بیت را به وصف اختصاص داده و حارث در معلقهٔ ۸۲بیتی خود، حدود ۲۹ بار این کار را انجام داده است. جدول ۱ تعداد تقریبی این ابیات را در چکامه‌های بلند نشان می‌دهد. شایان ذکر است که معیار انتخاب این ابیات و ترجیح آنها بر ابیات دیگر، توجه خاص شاعران به توصیف‌های حسی اشیاء و افراد مورد وصف است؛ زیرا ناقدان ادبیات عربی بر این باورند که بهترین وصف، آن است که

شاعر پدیدهٔ مورد نظرش را طوری به‌تصویر بکشد که برای مخاطب، عینی و قابل حس باشد؛ به همین سبب، برخی ناقدان گفته‌اند که شیواترین وصف، آن است که شنیدن را به دیدن تبدیل کند (احمد بدوی به نقل از ابن‌رشیق، *أسس النّقد الادبی عند العرب*: ۲۷۷). شاعران ازنظر میزان بهره-گیری از وصف، با یکدیگر متفاوت‌اند؛ برخی از ایشان طبیعت را خوب به‌تصویر می‌کشند؛ برخی حیوانات را و برخی هم دیگر پدیده‌ها را به‌طور شایسته توصیف می‌کنند (احمد بدوی به نقل از ابن‌رشیق، *أسس النّقد الادبی عند العرب*: ۲۸۰). دربارهٔ توصیف‌های حسی *معلقات سبع* باید بگوییم ابیاتی از این ویژگی برخوردارند که به امور حسی می‌پردازند و در آنها، از امور غیرحسی همچون مجردات، خبری نیست.

جدول ۱

تعداد تقریبی ابیات وصفی در *معلقات سبع*						
نام شاعر	ابیات وصفی	معشوق و اطلال	مظاهر طبیعت	مرکب	صحنه‌های نبرد	دیگر ابیات وصفی
امرؤالقیس	۷۰	۳۵	۲۰	۱۵	-----	-----
طرفه	۵۰	۱۳	-----	۳۳	۱	۳ (شراب-خواری و لعب)
زهیر	۲۶	۱۵	-----	-----	۱۱	-----
لبید	۵۲	۱۷	۱۵	۲۰	-----	-----
عمرو بن کلثوم	۵۲	۹	-----	-----	۴۰	۳ (شراب)
حارث	۲۹	۸	-----	۵	۱۵	۱(حجربن ام قطام)
عنتره	۵۸	۱۱	۶	۲۰	۱۹	۲ (جام و شراب‌خواری)

با توجه به جدول بالا، دربارهٔ موازنهٔ میان ابیات وصفی و غیروصفی، می‌توان گفت بیشتر ابیات این هفت قصیده، ازنوع وصفی است؛ البته همان گونه که گفتیم، مرزبندی دقیق میان ابیات وصفی

و غیروصفی، امکان‌پذیر نیست؛ زیرا در شعر عصر جاهلی، ابیات غیروصفی نیز به‌نوعی ازنوع وصفی‌اند و شاعران، موضوع‌های شعری خود را درقالب وصف سروده‌اند. در این مقاله نیز وقتی از ابیات وصفی سخن می‌گوییم، بیت‌هایی مورد نظر است که در آنها، شاعران به‌صورت مستقیم، سخن خود را به‌طور حسی درتوصیف محبوبه و منازل باقی‌مانده‌اش ویا مرکبی که بر آن سوار می‌شوند و به‌دنبال یار به‌راه می‌افتند و همچنین دربارهٔ طبیعت اطراف خود ویا جنگ‌هایی که در آنها شرکت کرده یا شاهدشان بوده‌اند، به رشتهٔ نظم کشیده‌اند.

در این ابیات وصفی، امرؤالقیس و لبید از تطابق لفظ و معنی و موسیقی حروف بیشتری بهره جسته و تأثیر چیدمان حروف در شعر این دو شاعر، به‌ویژه دروصف طبیعت، بیش‌از دیگران است. دلیل این مسئله، توجه زیاد این دو شاعر به طبیعت در مقایسه با دیگر اصحاب *معلقات سبع* است. عنتره و عمرو بن کلثوم نیز از موسیقی رزمی برخاسته از چینش هجایی و حروف، به بیشترین میزان استفاده کرده‌اند و موسیقی ابیات آنها درتوصیف صحنه‌های نبرد، ملموس‌تر و محسوس‌تر از دیگر شاعران *معلقات سبع* است؛ زیرا این دو شاعر، حروفی را به‌کار برده‌اند که درکنار یکدیگر، صدای برهم‌خوردن شمشیرها و نیزه‌ها و... را تداعی می‌کنند. درمقابل آنها، ابیات وصفی طرفه، زهیر و حارث، از موسیقی حروف کمتری برخوردار است و تطابق لفظ و معنا در شعر این سه شاعر، نسبت به بقیه، کمتر احساس می‌شود. این شاعران در مقایسه با امرؤالقیس و لبید، چندان به توصیف‌های حسی طبیعت نپرداخته‌اند و موسیقی شعر خود را بیشتر، در وزن عروضی قرار داده‌اند. با بررسی ابیات وصفی *معلقات سبع*، این مسئله بیشتر روشن خواهد شد.

۱-۴. امرؤالقیس

این شاعر عرب درحدود سال پانصد میلادی، در نجد زاده شد. گویند او اولین شاعری است که بر اطلال ایستاد و گریست و شاعران در ایستادن بر اطلال و منازل به‌جامانده از یار، لطافت و ظرافت تغزل، و تأثیرگذاری بر مخاطب، از ابتکارهای او بهره برده‌اند (ابن‌قتیبه، ۲۰۰۰م: ۱/ ۵۴). امرؤالقیس درپی آشنایی با دختری به‌نام عنیزه در روز «داره جلجل»، معلقه‌اش را سرود (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱/ ۱۱۷).

۱-۱-۴. معشوق و اطلال

امرؤالقیس بیش‌از سی بیت از ابیات آغازین قصیده‌اش را به وصف محبوب(ها) و خاطرات باقی-مانده از ایشان، و ذکر اطلال و دمن اختصاص داده است. وی در بیش‌از بیست بیت، صفات ظاهری معشوق را توصیف کرده است و در برخی از این ابیات، میان لفظ و معنا، تطابق صوتی احساس می‌شود؛ مثلاً در بیت زیر، شاعر با ترکیب حروف «ص»، «ث»، «س» و «ک»- که البته سهم «سین» در این ترکیب، بیشتر است- به‌خوبی صوت مسواک و تراشیده‌شدن آن را از درخت اسحل به‌یاد می‌آورد:

و تعطو برخصٍ غیر شثن کأنّه أساریع ظبی أو مساویک إسحل[1] (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۴۵)

اما در ابیات حزن‌آلود خود دروصف دیار باقی‌ماندهٔ یار، تقریباً هفت بار از هجاهای منتهی به «ا» استفاده کرده و بدین صورت، افسوس، آه و اندوه خود را ترسیم کرده است؛ مثلاً در بیت زیر، حرف «ا» چهار بار و «و» دو بار تکرار شده‌اند و بیانگر آه و افسوس شاعرند؛ البته کشش صوتی موجود در حرف روی هم بر این مسئله اثر گذاشته است:

فتوضحَ فالمقراهِ لم‌یعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جنوبٍ و شمألِ[2] (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۲۲)

این حالت در بیت زیر، بیشتر و واضح‌تر نمود یافته است. در این بیت، شاعر حرف «ی» را دو بار، «ا» را چهار بار و «و» را یک بار آورده است:

کأنّی غداةَ البینِ یومَ تَحَمَّلوا لدی سمُراتِ الحیِّ ناقفُ حنظَلِ[3] (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۲۳)

۲-۱-۴. طبیعت

امرؤالقیس بیست بیت از قصیدهٔ خود را دروصف طبیعت سروده و در این بخش، چهار بیت را به وصف شب، دو بیت را به بیابان، دو بیت را به رعد و برق، هشت بیت را به باران و سیل، دو بیت را

---

۱. با انگشتان نازک کار می‌کند؛ گویی انگشتان او، کرم‌های سرزمین ظبی یا مسواک‌های تراشیده از شاخه‌های درخت اسحل است.

۲. بادهای جنوب و شمال، آثار باقی‌مانده از منزلش را در دو منطقهٔ توضح و المقراه ازبین نبرده است.

۳. بامداد روز جدایی، هنگامی‌که قوم یار کوچ می‌کردند، چنان اشک می‌ریختم که گویی دانهٔ حنظل شکافته بودم.

به حیوانات وحشی و شکار آنها، و دو بیت را به عناصر دیگر طبیعت اختصاص داده است. در بیت زیر- که دروصف بیابان سروده شده است- الفاظ خشن، با ترکیب حروفی چون «ق»، «ط» و «خ»، دالّبر سختی راه‌اند که با معنای بیت، تناسب دارند؛ در مصراع دوم این بیت نیز - که دروصف زوزۀ گرگ است- شاعـر آگاهانـه یا ناآگاهانه با تکرار حرف «ع»، عوعو و نالۀ این حیوان را نشان داده است:

و وادٍ کَجـوفِ العَیرِ قَفرٍ قَطَعتُه بِه الذّئبُ یعـوی کَالخلیعِ المُعَیَّلِ[1] (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۵۱)

در بیت زیر- که شاعر، سیل و باران را توصیف می‌کند- حروف «ح»، «ک» و «ل» صدای افتادن تنه‌های درختان بلند را به درون آب، طنین‌انداز می‌کنند:

فأضحی یَسُحُّ الماءَ حولَ کُتیفةٍ یَکُبُّ علی الأذقانِ دوح الکَنهَبَلِ[2] (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۶۵)

با کمی توجه به حروف و معنای بیت زیر می‌توان صدای ریسیدن نخ را به‌وسیلۀ چرخ سادۀ نخ-ریسی، احساس کرد. این صوت، از چیدمان حروف «س»، «غ»، «ز» و «ل» درکنار یکدیگر برخاسته است:

کأنّ ذری رأس المجیمر غدوةً من السّیل و الأغثاء فلکه مِغزل[3] (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۶۷)

۳-۱-۴. مرکب

امرؤالقیس در پانزده بیتی که به وصف اسبش اختصاص داده، موسیقی حروف زیبایی را پدید آورده است؛ زیرا حروف به‌کاررفته در این ابیات، دارای دلالت‌های صوتی بیشتری هستند؛ مثلاً در دو بیت زیر که دروصف حرکت اسب سروده شده است، شاعر با چینش حروفی کوبنده چون «د»، «ط» و «ق»، صدای سم‌های اسب را طنین‌افکن کرده است؛ با این تفاوت که در بیت دوم،

---

۱. چه بسیار دره‌هایی خالی از سکنه را- که مانند شکم گورخر بود و در آن، گرگ مانند قمارباز عیالمند نعره‌زن ناله می‌کرد- پیمودم.

۲. در اطراف منطقۀ کتیفه، شروع به باریدن کرد و درختان بلند و بزرگ کنهبل را ازجا کند و انداخت؛ یعنی بارش چنان شدید بود که سیلی عظیم جاری شد و درختان را ازجا کند.

۳. قلۀ تپۀ مجیمر در چاشتگاه، دراثر سیل و ره‌آورد آن، گویی سر دوک بود؛ چون تارهای زیاد پشم و پنبه روی آن می‌پیچد و جمع می‌شود (ترجانی‌زاده، ۱۳۸۲ش: ۵۱).

وجود حرف «م» و هجاهای منتهی به تنوین، این صوت را محکم‌تر کرده است؛ گویی شاعر می‌خواهد حرکت نیمه‌تند اسب را هنگام صبح و تندترشدن آن را بعداز مدت‌زمانی نامعیّن بیان کند. در مصراع دوم از بیت دوم، ترکیب حروف مختلف، افتادن صخره از سرازیری مسیل را به‌گوش می‌رساند:

و قد أغتدی و الطّیرُ فی وکَناتها بمَنجــرد قیــد الأوابد هیکلِ (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۵۳)

مکرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعــاً کَجُلمودِ صَخرٍ حطّه السّیلُ من عَلِ[1] (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۵۳ و ۵۴)

در بیت زیر، ترکیب و تکرار حروف «ج»، «ش»، «هـ»، «ح» و «ی»، صدای شکسته‌شدن شیهۀ اسب و نیز نوای جوشش دیگ را تداعی می‌کند:

علی الذَبلِ جیاشٌ کأنّ اهتزامَه إذا جاشَ فیه حَمیه غَلی مِرجَلِ[2] (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۵۵)

و در بیت زیبای زیر، چیدمان حروفی چون «ز»، «ص» و «ل»، صدای لغزشی را القاء می‌کند که معنی بیت، آن را تأیید می‌کند:

کُمیتٍ یزِلُّ اللّبدُ عن حالِ مَتنِه کما زَلَّت الصَّفواءُ بالمتَنَزِّلِ[3] (امرؤالقیس، ۲۰۰۴م: ۵۵)

۲-۴. طرفه بن عبد

عمرو بن العبد بکری (۵۴۳م) ملقب به طرفه، از شاعران برتر دورۀ جاهلی است و برخی او را در سرودن قصاید طولانی، برتر از دیگر اصحاب *معلقات* شمرده‌اند (ابن‌قتیبه، ۲۰۰۰م: ۱/ ۱۱۷). چون طرفه در نوجوانی به مرتبه‌ای از شاعری رسید که دیگران در عمری طولانی بدان دست نیافتند، عده‌ای او را برترین شاعر درمیان اصحاب *معلقات سبع* شمرده‌اند (قرشی، *جمهره أشعار العرب*: ۶۲). بعداز مرگ پدر، عموهای طرفه بر او سخت گرفتند و سبب سرودن معلقه، تحقیر و آزاری

---

۱. هنوز پرندگان از آشیان بیرون نیامده، من سوار بر اسبی تنومند و سریع‌السّیر می‌شوم و می‌روم/ حمله و گریز می‌کند؛ روی می‌آورد و پشت می‌کند؛ مانند صخره‌ای است که سیل آن را از بلندی می‌اندازد.

۲. باوجود لاغری، هنگام دویدن، چنان بانشاط است که شکستن شیهه‌اش موقع هیجان، صدای جوشیدن دیگ را می‌رساند.

۳. اسبی بزرگ و تناور است؛ نمدزین رویش بند نمی‌شود و همانند سنگ صاف و سختی که قطرات باران را از خود می‌راند، می‌لغزد.

بود که این شاعر از قوم خود دیده بود. وی در سرودن اشعاری با مضامین فخر، حماسه، هجو و حکمت، مهارتی خاص نشان داده است (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱/ ۱۳۶).

۱-۲-۴. معشوق و اطلال

طرفه در سیزده بیتی که دروصف معشوق و اطلال و دمن سروده، موسیقی حروف چندانی را خلق نکرده است. او در ایستادن بر اطلال، مانند امرؤالقیس عمل نکرده و هجاهای بلند و کشیده‌ای که حاکی از افسوس و تأسف است، در معلقهٔ او زیاد دیده نمی‌شود؛ البته این بدان معنی نیست که در این ابیات، دلالت حروف بر معنا اصلاً وجود ندارد؛ زیرا در برخی بیت‌ها، موسیقی صوتی زیبایی شنیده می‌شود؛ مثلاً در بیت زیر، وقتی شاعر می‌خواهد صدای آوازخواندن معشوقه را توصیف کند، لرزش صدای زنانه را با تکرار حرف «ر» و ترکیب آن با حروف دیگری چون «ا»، به‌زیبایی بیان می‌کند و از آنجا که صدای او را به صدای زنی فرزندمرده تشبیه می‌کند، این تکرار، زیبایی بیشتری می‌یابد:

إذا رَجَّعت فی صوتها خِلتَ صوتَها تَجاوُبَ أظآرٍ علی رُبَعٍ ردی[1] (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۳۳)

۲-۲-۴. مرکب

طرفه درحد افراط، زیبایی‌های مورد تصورش را دربارهٔ شتر بیان کرده و این حیوان را به‌صورتی مبالغه‌آمیز توصیف کرده است. در این ابیات، تطابق لفظ و معنی نسبت به ابیات سروده‌شده دروصف محبوب، تاحدود زیادی رعایت شده است. شاعر در این ابیات- که بیش‌از سی‌تاست- به‌میزانی زیاد، از الفاظی استفاده می‌کند که حروف ثقیل در آنها زیاد دیده می‌شود. روشن است که مبالغهٔ شاعر در وصف شتر، مجال را برای ظهور و تعدد چنین حروفی فراخ‌تر می‌کند؛ مثلاً در بیت زیر که طرفه می‌خواهد تنومندی شتر را به‌تصویر بکشد، از الفاظی چون «لَتکتَنَفَن»، «قَنطَرَه» یا «قرمد» بهره می‌گیرد:

---

۱. وقتی صدایش را بلند می‌کند و آواز می‌خواند، گویی صدای او با صدای مادران فرزندمرده هم‌نوا شده است.

كَقَنطَرَهِ الرّومی أقسَمَ ربُّها لَتُكتَنَفَن حتّی تَشـَاد بِقَرمَدِ[۱] (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۲۹)

همین حالت در بیت زیر نیز آشکار است:

تَلاقی و أحیاناً تَبینُ كَأنّها بَنائقُ غُرٌّ فی قَمیصٍ مُقَدَّدِ[۲] (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۳۴)

در مصراع اول از بیت زیر، هنگامی‌که شاعر از تپش قلب شتر سخن می‌گوید، حروف مشدد، تکراری و منتهی به تنوین را ذکر می‌کند تا صدای قلب حیوان را ملموس کند و در مصراع دوم، با تکرار حرف «ص»[۳]، سختی آن را به‌تصویر می‌کشد:

و أروَعُ نبّاضٌ أحذُّ مُلَملَمٌ كَمرداهِ صخرٍ فی صَفیحٍ مُصَمَّدِ[۴] (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۳۱)

در بیت زیر، شاعر دم شتر را به بال‌های کرکس تشبیه کرده و چندین بار، حروف «ح» و «ف» را تکرار کرده است. او با این کار، بدون اینکه تعمدی داشته باشد، صدای بال‌های پرنده را طنین-افکن کرده است:

كأنَّ جَناحَی مَضرَحی تَكَنَّفا حِفافَیه شُكّا فی العسیبِ بِمسرَدِ[۵] (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۲۸)

این‌نوع تکرارِ دال‌بر صدای حرکت بال پرندگان، در این شعر دکتر شفیعی کدکنی نیز به‌وسیلهٔ حروف «ف» و «هـ» نشان داده شده است:

و مرغکان چیرهٔ ماهی‌خوار
هفتادوهفت
و هفت
و فراوان هفت

---

۱. در تنومندی، مانند پلی است که برای رومیان ساخته می‌شود و صاحب آن قسم خورده است که با سنگ، گچ و آهک درست شود.

۲. آثار تسمه‌ها و خطوط آنها در پوستش گاهی به هم می‌رسند و گاه از هم فاصله می‌گیرند؛ گویی پارچه‌های سفیدی (پارچه-های سفیدی که جلوی گریبان می‌دوزند) هستند که بر پیراهن پاره‌شده دوخته‌اند.

۳. حسن عباس، *خصائص الحروف العربیه و معانیها*: شرح دلالت صوتی «صاد».

۴. قلبی دارد که همیشه بیدار و در تپیدن است و سریع و سبک است؛ مانند سنگی سخت درمیان دنده‌هایی که همچون سنگ پهن هستند، قرار دارد.

۵. موهای دم شتر مانند دو بال کرکس سفیدرنگ است که با درفش دوخته‌اند.

در انتشار هندسی خویش (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶ش: ۳۷۵)

در بیت زیر، طرفه از گوش‌دادن شتر به صداهای مختلف سخن گفته و برای دلالت صوتی، از حروف «س» و «ص»، به‌میزان فراوان بهره گرفته است:

و صادَفَتا سَمع التَوَجُّسِ للسُری لِهجسٍ خَفی أو لصوتٍ مُنَدّدِ[1] (طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۳۰)

۳-۲-۴. صحنه‌های نبرد

در تنها بیتی که در این معلقه، دربارهٔ جنگ سروده شده است، تکرار حرف «ر»، از لرزیدن گوشت جنگ‌جویان به‌علت ترس، حکایت می‌کند؛ زیرا این حرف دارای دلالت تکرار و ترجیع است (عباس، ۲۰۰۳م: ۱۰۵). حرف «ع» نیز صدای ناله، عوعو و زوزه را تداعی می‌کند و به‌صورت غیرمستقیم و تلویحی، بیانگر ناله‌های احتمالی دشمنان است:

عَلی موطنٍ یخشی الفَتی عِنده الرَّدی مَتی تَعتَرک فیه الفَرائصُ ترعَدِ[2]

(طرفه بن العبد، ۲۰۰۳م: ۳۸)

۳-۴. زهیر بن ابی‌سلمی (۵۳۰م)

او از بدو تولد، صدای شمشیر و اسلحه، و شیههٔ اسب را در جنگ‌های تمام‌ناشدنی داحس و غبراء می‌شنید (فرّان، ۱۹۹۰م: ۳۲) و پس‌از پایان این جنگ‌ها، معلقهٔ خود را درمدح عاملان صلح، و بیان خسارت‌های جنگ و فواید صلح و دوستی سرود (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱/ ۱۹۷).

۱-۳-۴. معشوق و اطلال

الفاظ دل‌کش و دور از تعقید در معلقهٔ زهیر، با حروف بجا و مناسب، موسیقی داخلی شعرش را زیباتر کرده است و قصیدهٔ او نه‌تنها در قافیه، بلکه در داخل الفاظ ابیات هم ازنوع میمیه است. این شاعر برای اینکه الفاظش با حرف رَوی متناسب باشد، در سراسر شعر، حرف «م» را تکرار کرده

---

۱. دارای گوش‌هایی است که با آنها هنگام شب‌روی، به صداهای خفیف و پنهان گوش می‌دهد.

۲. در جنگ‌هایی پای‌داری کرده‌ام که جوان‌مردان، ترس هلاکت داشتند و گوشت بین پهلو و شانه‌هایشان می‌لرزید.

است و استفادهٔ فراوان او از اسم‌های مشتقی چون اسم فاعل، اسم مفعول و اسم مکان، سبب شده است تعداد «م»ها در معلقه‌اش زیاد شود؛ به گونه‌ای که در پانزده بیت وصفی دربارهٔ معشوق و اطلال، این حرف ۶۴ بار تکرار شده است. با توجه به اینکه ازجمله دلالت‌های حرف «م»، سخن‌گفتن، خاموشی و بوسیدن است (المازنی، ۱۹۹۰م: ۶۷)، به احتمال زیاد، این تکرار فراوان، بر خاموشی محبوبه و پایان دیدارش با شاعر دلالت می‌کند. زهیر در مطلع قصیده، این حرف را نُه بار تکرار کرده است و از آنجا که معنی بیت به خاموشی و سکوت منتهی می‌شود، این نظر، قوت می‌گیرد:

أمِن أمّ أوفی دِمنَةٌ لم‌تَکَلّم بِحومانَةُ الدرّاجِ فالمُتَثَلَّمِ[1]

(زهیر بن ابی‌سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۴)

در بیت زیر نیز شاعر علاوه‌بر حرف «م»، «نون» را نیز تکرار کرده است. با توجه به آنکه حرف «ن» بر صفات انسانی دلالت می‌کند و از حروف نرم و روان است (عباس، ۲۰۰۳م:۲۱۲)، می‌توان اذعان کرد که تکرار این حرف در بیت زیر، دالّ‌بر نرمش حرکت زنان کوچ‌کردهٔ قبیله است:

جَعَلنَ القَنانَ عن یَمینٍ وحَزنَه و کم بالقنانِ مِن مُحلٍّ و مُحرِمِ[2]

(زهیر بن ابی‌سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۵)

این استفادهٔ زیاد از حرف «ن» در ابیات بعدی نیز تکرار می‌شود و با توجه به اینکه چهار بیت بعدی آن، دربارهٔ زنان کوچیده است، دلالت بر نرمی و ملایمت حرف «ن»، بیشتر آشکار می‌شود. در دو بیت زیر، زهیر حرف «ن» را شانزده بار تکرار کرده است:

بَکَرنَ بکوراً و استَحَرنَ بسُحرَةٍ فَهُنَّ و وادی الرَّسِ کالیدِ للفمِ

(زهیر بن ابی‌سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۶)

---

۱. آیا از منازل ام‌اوفی آثاری در حومانه‌الدّراج و متثلم باقی مانده است تا با من سخن بگوید؟

۲. بانوان کجاوه‌نشین، کوه قنان و زمین‌های سخت اطراف آن را گذاشتند و گذر کردند. چه بسیار در کوه قنان، عاشقان با حالات مختلف مانده و گذشته‌اند!

و فیهنَّ مَلهیً لِّلطیفِ و منظَرٌ أنیقٌ لعیـنِ النّاظرِ المتوسِّمِ[۱]

(زهیر بن ابی‌سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۶)

۲-۳-۴. صحنه‌های نبرد

تکرار حرف «م» در یازده بیت وصفی دیگر از این معلقه که دربارهٔ جنگ و حوادث و نتایج آن سروده شده است، مانند ابیات وصفی قبلی دیده می‌شود؛ به طوری که در این ابیات، «م» بیش‌از ۵۵ بار ذکر شده است. با توجه به اینکه در این ابیات، هدف شاعر، دعوت مردم به صلح و پایان جنگ است، این کاربرد با دلالت‌های حرف «م» بر به‌پایان‌رساندن، مطابقت و تناسب دارد.

در بیت زیر، زهیر به‌صورت غیرمستقیم، دو قبیلهٔ عبس و ذبیان را به تمام‌کردن جنگ دعوت می‌کند، حرف «م» هشت بار تکرار شده و بسامد آن، بیش‌از حروف دیگر است؛ البته نباید در اینجا تکرار حرف «ل» را- که بر التزام و التصاق دلالت دارد (عباس، ۲۰۰۳م: ۱۰۲)- نادیده گرفت. در بیت مورد بحث، این حرف، شش بار ذکر شده است. دربارهٔ بقیهٔ حروف، تکرار مشخصی دیده نمی‌شود؛ به طوری که حرف «و» سه بار، «ا» پنج بار، «همزه» چهار بار، هریک از حروف «ح»، «ر»، «ب»، «ع»، «ت» و «ج» دو بار، و باقی حروف هرکدام یک بار آمده‌اند:

و ما الحربُ إلاّ ما علِمتُم و ذُقتُمُ و ما هو عَنها بالحَدیثِ المُرَجَّمِ[۲]

(زهیر بن ابی‌سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۸)

در دیگر ابیات وصفی قصیده، حروف و ترکیباتی دیگر نیز وجود دارند که دلالت‌های صوتی متفاوتی را خلق کرده‌اند؛ مثلاً در مصراع نخست از بیت زیر که شاعر، جنگ را به سنگ آسیاب خردکننده تشبیه کرده است، حروف «ع»، «ر» و «ک» را به‌زیبایی درکنار دیگر حروف ترکیب کرده و صدای برخورد دو سنگ آسیاب و اصطکاک حاصل از این برخورد را نواخته است:

---

۱. صبح‌هنگام، به‌طرف وادی‌الرّس حرکت کردند و مانند دستی که به‌طرف دهان رود و از آن تجاوز نکند، به‌سوی آن رفتند/ در حالت‌ها و اوضاعشان برای افراد خوش‌طبع، لذت و سرگرمی بود و برای تماشاکنندهٔ زرنگ، منظره‌ای زیبا وجود داشت.

۲. جنگ چیزی جز آنچه دانستید و چشیدید، نیست و سخنی ازروی حدس و گمان نمی‌باشد.

فَتُعرِككُمُ عَرکَ الرَحی بِثِفالِها و تَلقَحُ کِشافاً ثمَّ تُنتِجُ فتُتئمِ[۱]

(زهیر بن ابی‌سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۸)

زهیر بیت زیر را در برحذرداشتن مردم از جنگ سروده است. در این بیت، تکرار دو حرف «ذ» و «ض» به‌سبب حالت لرزش و تحرکی که این دو حرف، هنگام تکلم در خود دارند، بر اضطراب حاصل از نتایج جنگ دلالت می‌کند:

مَتی تَبعَثوها تَبعَثوها ذَمیمَةً وَ تَضرَ إذا ضرَّیتُموها فتَضرَمِ[۲]

(زهیر بن ابی‌سلمی، ۲۰۰۵م: ۶۸)

این اضطراب و تزلزل، در آیهٔ اول سورهٔ زلزله، یعنی «إذا زُلزِلَت الأرضُ زلزالَها[۳]» دیده می‌شود که در آن، توالی دو حرف «ل» و «ز»، دلالت صوتی یادشده را دربارهٔ وقایع روز قیامت، ایجاد کرده است.

۴-۴. لبید بن ربیعه

وی در سال ۵۴۰م، در قبیلهٔ بنی‌عامر بن صعصعه به‌دنیا آمد و معلقه‌اش را در عشق «نوار» و مباهات به قوم خود سرود (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱/ ۲۳۱). با توجه به موسیقی تند، هجاهای کوبنده و بحر کامل این قصیده نمی‌توان قصد شاعر را از سرودن آن، ذکر غم‌ها و دردهای روحی برجای‌مانده از عشق و دوری «نوار» است؛ زیرا محور اصلی این شعر، فخر و ستایش قوم خود است. موسیقی تند موجود در این قصیده، با محور حاکم بر شعر، چندان تناسب و سنخیتی ندارد؛ اما لبید برای مؤثرواقع‌شدن سخنش، از موسیقی و وزن طربی بهره برده است.

---

۱. مانند آسیا شما را خرد می‌کند و دو بار آبستن می‌شود و دوقلو می‌زاید.

۲. هروقت جنگ را شروع کنید، مذمت آن به شما می‌رسد و اگر آن را شدت دهید، مشتعل می‌شود.

۳. آن گاه که زمین به لرزش [شدید] خود لرزانیده شود.

۱-۴-۴. معشوق و اطلال

لبید در معلقهٔ خود، با استفاده از بحر کامل، موسیقی تندی را ایجاد کرده است که در سرتاسر قصیده، تقریباً به یک حد شنیده می‌شود. در هفده بیتی که شاعر به وصف معشوق و منازل او اختصاص داده است، این طرب و آهنگ، با حزن موجود در تغزل شاعران جاهلی، مغایرت دارد؛ حروف مدی هم در نشان‌دادن آه و فغان شاعر، به‌کمک او نیامده‌اند؛ بدین ترتیب، ممکن است مخاطب بحق احساس کند که شاعر دربرابر منازل یار سفرکرده حزین نیست. بیت زیر هم ازلحاظ موسیقی و هم ازلحاظ معنی، مؤید این مطلب است:

بل ما تَذَکَّرُ مِن نوارَ و قد نأت وَ تَقَطَّعت أسبابُها و رِمامُها[۱]

(لبید بن ربیعه، ۲۰۰۴م: ۱۰۹)

البته این سخن، به‌معنای ضعف شاعر در آفرینش موسیقی حروف نیست؛ زیرا در بسیاری از ابیات وصفی او، تطابق زیبا و گوش‌نوازی بین حروف، معنی و موسیقی برقرار است؛ مثلاً در مصراع اول بیت زیر، تکرار حرف «ر» و مشددبودن آن در دو مورد، صدای جریان آب را تداعی می‌کند (الطّیب، ۲۰۰۰م: ۱/ ۲۶۰):

فَمَدافعُ الرّیانِ عُـرّی رسمُها خَلَقاً کَما ضَمِنَ الوُحی سِلامُها[۲]

(لبید بن ربیعه، ۲۰۰۴م: ۱۰۷)

در بیت زیر هم دلالت صوتی‌ای مشابه بیت قبل دیده می‌شود و چیدمان حروف به‌کاررفته، صدای ریزش ممتد باران را طنین‌افکن می‌کند (الطّیب، ۲۰۰۰م: ۱/ ۲۶۱):

رُزِقَت مَرابیعُ النُّجومِ وَ صابَها وَ دقُ الرّواعِدِ جودُها فرهامُها[۳]

(لبید بن ربیعه، ۲۰۰۴م: ۱۰۷)

---

۱. چرا از «نوار» یاد می‌کنی؛ در حالی که دور شده و رسیدن به او میسر نیست؟

۲. محل جریان سیل در کوه الرّیان، لخت و خراب گشته و سیل، آثار آن را نابود نموده است و آن، مانند نقش‌های کتیبه‌ای است که در سنگ‌ها باقی مانده باشد.

۳. روزیِ آن منزل‌ها، گاهی باران‌های ابرهای تند و پررگبار و گاهی باران‌های آرام است.

۲-۴-۴. مرکب

در این قصیده، لبید دو مرکب را وصف کرده است: اسب و شتر. در پانزده بیتی که شاعر شترش را وصف کرده، چندان تطابقی میان صوت و معنی احساس نمی‌شود؛ زیرا حرکت آرام شتر در مقایسه با اسب، مغایر با وزن تند قصیده است. در این ابیات، شاعر شترش را به حیواناتی دیگر مانند گورخر تشبیه کرده و به توصیف حیوان مشبه‌به پرداخته و سپس زندگی و طبیعتش را توصیف کرده است؛ مانند:

أو مُلمعٌ وَسَقَت لأحقبَ لاحَه طردُ الفحولِ و ضربُها و کِدامُها[۱]

(لبید بن ربیعه، ۲۰۰۴م: ۱۱۰)

با توجه به اینکه لبید در بیشتر اشعار وصفی‌اش، حرکت و جوش و خروش (حرکت شتر، اسب، گورخر، گاو وحشی، شترمرغ، کبوتر و...) را توصیف کرده، در برخی ابیات، برای نشان‌دادن نفس‌نفس‌زدن‌های این حیوانات، از تکرار حروف «ه»، «ح» ویا هردوی آنها سود جسته است؛ مثلاً دروصف اسب می‌گوید:

قَلِقَت رِحالَتُها و أسبَلَ نَحرُها و ابتلَّ مِن زَبَدِ الحَمیمِ حِزامُـها[۲]

(لبید بن ربیعه، ۲۰۰۴م: ۱۱۴)

فَلَها هُبـابٌ فی الزّمامِ کأنّها صَهباءُ خَفَّ مَعَ الجَنوبِ جَهامُها[۳]

(لبید بن ربیعه، ۲۰۰۴م: ۱۰۹)

در بیت زیر نیز شاعر، اسب را به‌لحاظ سرعت حرکت، به کبوتر تشبیه کرده و با تکرار دو حرف یادشده، دو نوع دلالت صوتی را ایجاد کرده است: یکی صدای نفس‌های اسب هنگام حرکت و دیگری صدای بال‌های کبوتری که درحال پرواز است:

---

۱. او همچون گورخری آبستن است که راندن و زدن و گازگرفتن خرهای وحشی نر، او را لاغر کرده است.

۲. به‌دلیل سرعت سیر، پوست زین‌مانندش تکان خورده و سینه‌اش بارانِ عرق ریخته بود.

۳. در رفتن بانشاط است و موقع کشیدن افسارش، به‌مثابهٔ ابری است سرخ‌رنگ و بی‌باران که به‌سرعت، با باد جنوب حرکت می‌کند.

تَرقی و تَطعنُ فی العنانِ و تَنتَحی وِردَ الحمامهِ إذ أجَدَّ حَمامُها[۱]

(لبید بن ربیعه، ۲۰۰۴م: ۱۱۵)

۳-۴-۴. طبیعت

لبید دروصف مناظر و مظاهر طبیعت- که حدود پانزده بیت از معلقه‌اش را دربر می‌گیرد- گاه با چینش حروف مناسب، ابیات را زیباتر کرده است. طبیعت مورد وصف او با موسیقی موجود در الفاظ، طبیعتی زنده و پویاست و در آن، از سکون، سکوت و ایستایی خبری نیست. در بیت زیر که دروصف ریزش باران سروده شده است، توالی و تکرار حروف «ر» و «ت»، صدای بارش باران را القاء می‌کند:

یعلو طَریقةَ متنَها مَتواترٌ فی لیلةٍ کَفَرَ النّجومَ غَمامُها[۲]

(لبید بن ربیعه، ۲۰۰۴م: ۱۱۱)

همچنین در این بیت، شاعر با تکرار حروف «ز»، «ل» و «ر»، لغزش و لرزش ناشی از فرورفتن در گل‌ولای را برای مخاطب تداعی می‌کند:

حتّی إذا حَسَرَ الظَّلامَ و أسفَرَت بَکَرَت تَزِلُّ عن الثّری أزلامُها[۳]

(لبید بن ربیعه، ۲۰۰۴م: ۱۱۲)

درنهایت، در بیت زیر نیز که دربارهٔ شنیده‌شدن صدای انسان ازجانب گاو وحشی سروده شده است، حرف «س» بدین صورت تکرار شده است:

فَتَوَجَّسَت رِزَّ الأنیسِ فَراعَها عَن ظَهرِ غیبٍ و الأنیسُ سَقامُها[۴]

(لبید بن ربیعه، ۲۰۰۴م: ۱۱۲)

---

۱. گردنش را بالا می‌گیرد و خیز برمی‌دارد و چنان می‌رود که گویی کبوتر مادهٔ تشنه را کبوتر نر به سرعت واداشته است.

۲. در شبی که ابرها ستاره‌ها را پوشانده بود، بر پشتش، بارانی به‌صورت مداوم بارید.

۳. تاآنکه تاریکی برطرف شود و سپیده بدمد، از جایش برمی‌خیزد و دست و پایش در گل می‌لغزد.

۴. صدای پنهانی انسان را شنید و آن صدا او را ترسانید و این کار بدون مشاهدهٔ صاحبش بود. انسان برای او به‌منزلهٔ آفت است.

۵-۴. عنتره بن شداد (۵۲۵م)

او شاعری از کنیززادگان عرب است که در شجاعت، سخاوت و عشق (به دخترعمویش) معروف بود و معلقهٔ خود را در پاسخ به سرزنش و تحقیر فردی از بنی‌عبس سرود که به‌سبب سیاهی مادر و برادرانش، او را دشنام داده و به این علت که کنیززاده‌ای سیاه است و نمی‌تواند شعر بگوید، به او طعنه زده بود[۱] (ابن‌قتیبه، ۲۰۰۰م: ۱/ ۱۷۱).

این شاعر برای بیان مقصود خود، به طنین صوتی عنایتی ویژه کرده است؛ آنجا که از فخر و عزت نفسش سخن گفته، از الفاظ محکم و باصلابت استفاده کرده و شجاعت‌ها و حماسه‌های خود را در نبرد، توصیف کرده است و آنجا که محبوبه‌اش را مخاطب قرار داده، تاحدودی از الفاظ ملایم و نرم بهره گرفته است.

۱-۵-۴. معشوق و اطلال

عنتره درمیان هفت شاعر سرایندهٔ *معلقات سبع*، تنها شاعری است که تمام عناصر مورد وصف در شعر بقیهٔ اصحاب *معلقات سبع* را توصیف کرده است. او ازبین ۵۹ بیت وصفی خود در این قصیده، یازده بیت را به وصف یار و منازل او اختصاص داده و در برخی از این ابیات، تناسب حروف و معانی را رعایت کرده است؛ مثلاً در بیت زیر، حرف «ل» بر التصاق و التزام (عباس، ۲۰۰۳م: ۹۶) دلالت می‌کند و تکرار آن در این بیت، بیانگر حضور دائمی ذکر محبوبه در قلب شاعر است؛ حرف «م» نیز به‌سبب غنّه‌ای که دارد، صوتی خفیف و نرم را ایجاد می‌کند و تکرار و توالی آن در این بیت، نشان‌دهندهٔ ملایم‌سخن‌گفتن شاعر با محبوبه‌اش است:

---

۱. عناصر شعر عنتره: این شاعر در معلقهٔ خود، درصدد رسیدن به موارد زیر است:

ـ جلب رضایت پدر برای پذیرفتن او به فرزندی؛ زیرا به‌سبب کنیززاده‌بودن، طبق سنت جاهلی، ازسوی پدرش طرد شده بود؛

ـ جلب توجه عبله و رضایت‌گرفتن از او برای ازدواج؛

ـ پاسخ‌دادن به افرادی که به‌علت سیاهی و زشتی و کنیززاده‌بودن عنتره، به او طعنه می‌زدند؛

ـ جبران عیب‌های ظاهری؛

ـ نشان‌دادن شجاعت، سخاوت و قدرت شاعری خود به مردم.

وَ لَقَدْ نَزَلْتِ فَلاتَظُنّـی غَیْرَهُ مِنّی بِمَنْزِلَـةِ المُحِبِّ المُکْـرَمِ[۱]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۱)

از آنجا که اضطراب و تشویش، ازجمله دلالت‌های حرف «ذ» است، تکرار آن در بیت زیر، نشانگر اضطراب (عباس، ۲۰۰۳م: ۸۳) شاعر هنگام سخن گفتن از اسارت در عشق عبله است:

إذ تَستَبیکِ بِذی غروبٍ واضحٍ عذبٍ مُقَبَّلُه لذیذِ المَطعَمِ[۲]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۳)

حروف مدّی موجود در بیت زیر، آن را زیبا کرده است؛ زیرا کشش صوتی موجود در آن، اندوه شاعر را دربرابر خانهٔ معشوق نشان می‌دهد:

یا دارَ عبلةَ بالجواءِ تَکَلَّمی و عِمی صَباحاً دارَ عبلةَ و اسلَمی[۳]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۲)

۲-۵-۴. طبیعت

در این قصیده، عنتره شش بیت دروصف طبیعت سروده و در آنها، دلالت‌های صوتی زیبایی پدید آورده است. در بیت زیر، تکرار حرف «ر»، صدای باریدن باران بر مناطق گرمسیری را تداعی می‌کند (الطّیب، ۲۰۰۰م: ۲/ ۵۷۹) و شکل «ر»ها و قرارگرفتن کسره زیر آنها یادآور شکل قطره-های سریع و ریزان باران است:

جادَت عَلَیها کُـلُّ بَکرٍ حرّهٍ فَتَرَکنَ کُـلَّ قَـرارَهٍ کالـدِّرهَمِ[۴]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۶)

۱. هرلحظه در دلم جای داری و نزد من، دوست‌داشتنی و عزیز هستی. جز این گمانی دیگر نکن.

۲. ترس من از فراق یار، زمانی بود که تو را با دهان و دندان‌های سفید و شیرین خویش، اسیر محبت خود کرد.

۳. ای خانهٔ عبله در منطقهٔ جوا! سخن بگوی. صبح بخیر و خوش باش ای خانهٔ یار!

۴. [باغی که] هر ابر خالصی بر آن، باران ریخته و از خود، حفره‌هایی شبیه درهم برجا گذاشته است.

در بیت زیر نیز چیدمان و تکرار حروف «ذ» و «ز»، صدای وزوز پرهای مگس را در ذهن شنونده تداعی می‌کند؛ چون بال‌های این حشره هنگام پرواز، صوتی تولید می‌کند که در آن، حرف «ز» یا حروفی مانند آن، بیشتر شنیده می‌شود:

هَزِجاً یحُکُّ ذِراعَـهُ بِذراعِهِ قَدحَ المُکِبِّ علی الزّنادِ الأجذَمِ[1]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۷)

۳-۵-۴. مرکب

در این قصیده، عنتره دو مرکب را توصیف کرده است: یکی شتری که او را به عبله می‌رساند و دیگری اسبی که برروی آن می‌نشیند و در آوردگاه‌ها می‌جنگد. وصف اسب در معلقهٔ او، حدود پنج بیت را به خود اختصاص داده و با وصف‌های او در صحنه‌های نبرد، عجین شده است؛ مثلاً در بیت زیر، شاعر اسب خود را در صحنه‌های قتال توصیف می‌کند و با تکرار حروف «ح» و «ه»، نفس‌های بلند اسب تنومندش را طنین‌انداز می‌کند:

إذ لاأزالُ علی رحالهِ سابحٍ نهدٍ تَعاوَرَهُ الکُماهُ مُکَلَّمِ[2]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۴)

در این بیت، عنتره برای زیبابیان‌کردن کردن مقصودش، از تشبیه استفاده کرده است؛ بدین شرح که صوت بروک (نشستن) ناقه‌اش را به صوت حاصل از شکستن نی‌های خشک تشبیه کرده و در مصراع دوم، صوت حاصل از ترکیب حروف، صدای شکستن نی‌های توخالی و خشک را پدید آورده است:

بَرَکَت علی جَنبِ الرّداعِ کأنَّما بَرَکَت علی قَصَبٍ أجَشَّ مُهَزَّمِ[3]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۵)

---

۱. وزوزکنان بازوهایش را به هم می‌ساید. این بازوان مانند آتش‌افروختن ناقص دستی هستند که سنگ چخماق را به هم می‌زنند و به آن مشغول می‌شوند.

۲. پیوسته برروی اسبی تندرو قرار گرفته‌ام و جنگ‌جویان به او ضربه می‌زنند و زخمی‌اش می‌کنند.

۳. درکنار آب خوابید و زانوانش را بر زمین نهاد؛ مثل‌اینکه بر نی صدادار شکسته‌شده خوابید.

۴-۵-۴. صحنه‌های نبرد

شاید زیباترین بخش این قصیده، ابیاتی باشد که شاعر در آنها، با وصف صحنه‌های نبرد، قهرمانی-هایش را به‌رخ همگان کشیده است. در این ابیات، دلالت موسیقایی حروف، بیشتر از دیگر ابیات وصفی است؛ مثلاً در بیت زیر و به‌ویژه مصراع دوم آن، عنتره حروف «ق»، «ک»، «م» و «د» را به هم آمیخته و بدین صورت، چکاچک و زدوخورد میدان جنگ را به‌تصویر کشیده است:

جادت لَه کَفّی بعاجِلِ طَعنَه بمُثَقَّفٍ صَدقِ الکَعوبِ مُقَوَّمِ[1]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۶)

در بیت بعد آن نیز پاره‌کردن لباس‌های دشمنان را با ترکیب حروف «ش»، «ک»، «ص» و «ث» چنین بیان کرده است:

فَشَککتُ بالرُمحِ الأصمِّ ثیابَه لیسَ الکریمُ علی القنا بِمُحَرَّمِ[2]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۶)

معلقهٔ عنتره ازجهت موسیقی الفاظ، با دیگر معلقات یک تفاوت عمده دارد که عبارت از فراوانی الفاظ موحیه ازجهت ایقاع[3] است. معلقهٔ مورد بحث، عرصهٔ نمایش این الفاظ است و شاعر در اوصاف متعدد خود، از آنها بسیار استفاده می‌کند؛ مثلاً در این بیت، کلمهٔ «زائرین»- که دارای استعارهٔ تبعیه است و دربارهٔ دشمنان به‌کار رفته است- از ریشهٔ «زأر» گرفته شده و «الزّئیر» به‌معنی صدای شیر است (الجوهری، ۲۰۰۵م: ۶۴۳). این کلمه زمینه‌ای را در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و شاعر برای تصویرکردن فضای رعب و وحشت حاکم ازطرف قبیلهٔ مخالف (دشمنان)، از لفظ «زائرین» استفاده کرده و تناسب بین لفظ و معنا را به‌خوبی نشان داده است:

---

۱. دستم شتابناک با نیزه‌ای راست و سخت که بندهایش محکم بود، بر او زخمی بزرگ زد.

۲. با نیزهٔ سخت، لباسش را پاره کردم؛ جوان‌مرد به نیزه حرام نیست.

۳. الفاظ موحیه ازجهت ایقاع یا الفاظ متمایز در ایقاع، به کلماتی گفته می‌شود که دارای طنین صوتی هستند و این طنین صوتی، بر معنای موجود در کلمه دلالت می‌کند.

حَلَّت بأرضِ الزّائرینَ فأصبَحَت عَسِراً عَلَیَّ طِلابُکِ ابنه مَخرَمِ[۱]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۰۶)

این الفاظ متمایز در ایقاع، هنگامی که به‌عنوان قافیه استفاده می‌شوند، زیبایی‌شان دوچندان می‌شود؛ زیرا علاوه‌بر نقش قافیه، به معنای مورد نظر شاعر نیز اشاره می‌کنند. در بیت زیر، شاعر واژهٔ «خمخم» را به‌عنوان قافیه برگزیده است. این کلمه به‌معنای نوعی گیاه و دانهٔ آن، خوراک شتر است و حروف تشکیل‌دهندهٔ آن به‌صورتی کاملاً محسوس، صدای جویده‌شدن خوراک را ازسوی شتر القاء می‌کند:

ماراعَنی إلا حمولهُ أهلِها وسطَ الدّیارِ تسُفُّ حبّ الخمخمِ[۲]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۱)

در مصراع دوم بیت زیر نیز عنتره از فصیح‌نبودن و لکنت زبان یک مرد حبشی سخن می‌گوید و کلمهٔ «طمطم» را به‌عنوان صفت آن، درنظر گرفته است:

تأوی له قُلُصُ النّعامِ کَما أوَت حِزقٌ یمانیهٌ لأعجمَ طمطمِ[۳]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۳)

در بیت زیر، شاعر در تشبیه عرق شترش به جوشیدن عصارهٔ میوه یا قطران و نیز برای دلالت بهتر سخنش، لفظ «قمقم» را در پایان بیت آورده است:

و کأنَّ ربّاً أو کُحیلاً مُعقَداً حَشَّ الوقودُ به جوانبَ قمقمِ[۴]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۳)

در بیت زیر هم کلمهٔ «تغمغم» به‌عنوان قافیه آمده است و حروف و هجاهای این لفظ و نیز تکرار حروف «ح» و «غ» در کل بیت، به هیاهو و صداهای نامفهوم برخاسته از میدان جنگ، دلالت می‌کنند:

---

۱. در دیار دشمنان تهدیدکننده، سکنی گزیده است. ای دختر مخرم! طلب تو برای من دشوار است.

۲. چیزی نمی‌ترساندم غیراز شتر باربری که خانواده‌ش در آن منازل، خمخم می‌خورد.

۳. شترمرغ‌های ماده و جوان به نر پناه می‌برند؛ مثل اینکه شترهای یمنی، به حبشی لکنت‌دار پناه می‌آورند.

۴. عرق جاری‌شده از گردن شتر، مانند رب یا قطرانی جوشیده است که در دیگی می‌جوشد و قطره‌قطره می‌ریزد.

فی حومهِ الحربِ الّتی لاتشتکی غَمراتِها الأبطالُ غیرَ تَغمغمِ[۱]

(عنتره بن شداد، ۱۹۹۷م: ۱۱۵)

وجود چنین قافیه‌هایی هم باعث تقویت موسیقی حروف این قصیده می‌شود و هم موسیقی کناری آن را زیباتر می‌کند.

۶-۴. عمرو بن کلثوم

وی از قبیلهٔ تغلب و یکی از دلاوران عرب بود (الشّنقیطی، ۱۹۹۳م: ۲۹) و نیمی از معلقه‌اش را قبل‌از قتل عمرو بن هند و نیمی را بعداز قتل او سرود؛ بدین ترتیب که شاعر به‌عنوان نمایندهٔ قبیلهٔ تغلب، در محاکمهٔ این قبیله با قبیلهٔ بکر، انتخاب شد. او درمقابل شاه حیره، عمرو بن هند، چنان از قبیلهٔ خود دفاع کرد و دیگر قبایل را خوار شمرد که کارش به‌مذاق پادشاه خوش نیامد و با توجه به اینکه نمایندهٔ بکر، حارث بن حلزه، به‌صورت محافظه‌کارانه سخن می‌گفت و غرور و خودرأیی عمرو بن کلثوم را تکرار نمی‌کرد، پادشاه به‌ضرر تغلب حکم کرد. بعداز این ماجرا، شاعر به‌علت توهین مادر عمرو بن هند به مادرش، خشمگین شد و عمرو بن هند را به‌قتل رساند. او حدود نصف این قصیده را در دفاع از قوم خود دربرابر شاه حیره سروده است و نصف دیگرش را بعداز کشتن عمرو بن هند. سرتاسر این قصیده، به ذکر مفاخره‌های قبیله‌ای و وصف صحنه‌های نبرد اختصاص یافته است (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱/ ۱۴۳). همهٔ افراد قبیلهٔ تغلب، معلقهٔ عمرو را حفظ کرده بودند و همه‌جا نقل مـی‌کردند و بزرگ می‌داشتند؛ تا جایی که عده‌ای از مخالفانشان، آنها را بدین سبب نکوهش و هجو کردند (اصفهانی، ۲۰۰۲م: ۱۱/ ۳۶).

در معلقهٔ عمرو بن کلثوم هم مثل دیگر *معلقات سبع*، حرف روی در سرتاسر قصیده تکرار شده است. موسیقی رزمی و حماسی عمرو بن کلثوم، سرشار از صدای جنگ است و به‌نظر می‌رسد شاعر، شعرش را در میدان جنگ سروده است.

---

۱. در وسط جنگ، پهلوانان جز با صداهای نامفهوم، درد دلشان را ابراز نمی‌کردند.

۱-۶-۴. معشوق و اطلال

عمرو این قصیده را در دفاع از قبیله‌اش دربرابر عمرو بن هند و ذکر افتخارهای خود سروده است؛ به همین دلیل، چندان به ذکر یار و دیار نپرداخته و طبق شیوهٔ جاهلی، تنها چند بیتی را دربارهٔ محبوبش، در آغاز قصیـده آورده است. او در هشت بیتی که محبوبه‌اش را توصیف کرده، تطابق صوتی چندانی را در ابیات خلق نکرده است و تنها در بیت زیر که دروصف ساق و خلخال یار است، توالی و تکرار حرف «ر» درکنار حروف دیگر، اصوات برخاسته از به‌هم‌خوردن خلخال و زیورآلات محبوب را تداعی می‌کند:

و ساریتَی بِلَنطٍ أو رُخامٍ یرِنُّ خَشاشُ حَلیِهما رنیناً[1]

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۴م: ۸۰)

۲-۶-۴. صحنه‌های نبرد

عمرو چنان دربند مفاخر خود است که حتی مجالی برای وصف مرکب نمی‌یابد؛ اما طنین صحنه-های نبرد و خروش پیکار را در ابیات دیگرش، به‌گونه‌ای شایسته نشان می‌دهد. وقتی هنر شاعری با حدت و شدت شاعر در دفاع از قوم خود می‌آمیزد، بدیهی است که ابیاتی سروده شود که شنونده را در عرصهٔ نبرد قرار دهد:

نَشُقُّ بهـا روؤس القـومَ شقّاً و نختَلِبُ الرّقابَ فَتختَلینـا

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۴م: ۸۳)

إذا عَـزَّ الثقافُ بهـا اشمَأزّت و ولّتهم عشَـوزَنَهً زبونـا

عَشَوزَنَـهً إذا انقَلَبَت أرَنَّت تَشُجُّ قَفـا المُثَقَّفِ و الجَبینا

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۴م: ۸۷)

---

۱. ساق‌هایی از عاج یا مرمر که خلخال آنها به‌شدت به‌صدا درمی‌آید.

یدهدونَ الرّوؤسَ کَما تُدَهدی حَزاوِرةٌ بأبطَحِها الکُرینا[۱]

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۴م: ۹۴)

در چهار بیت یادشده، طنین و نوای جنگ، به‌گونه‌ای عجیب، ملموس و زیباست. در بیت نخست، چیدمان حروف «ش»، «ق»، «خ» و «ل»، صدای شقه‌شقه و قطعه‌قطعه‌شدن بدن‌ها را تداعی می‌کند؛ در بیت‌های دوم و سوم، چیدمان حروف «ش»، «ع»، «همزه» و «ز»، بر صدای پرتاب و انعکاس سریع نیزه دلالت می‌کند و در بیت چهارم، حروفی چون «د» و «ه»، افتادن و غلتیدن سرها را طنین‌انداز می‌کند.

در دو بیت زیر، تکرار حروف «ق»، «ن»، «د» و «ل»، صدای حرکت سنگ آسیاب را برای شنونده تداعی می‌کند:

مَتی نَنقُل إلی قومٍ رحانا یکونوا فی اللّقاءِ لها طَحینا

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۴م: ۹۵)

قَرَیناکم فَعَجَّلنا قراکم قُبَیلَ الصّبحِ مِرداةً طَحونا[۲]

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۴م: ۹۸)

در بیت زیر که منطقهٔ «یمامه» به شمشیرهای ازغلاف‌کشیده تشبیه شده است، ترکیب صوتی حروف «ش»، «خ»، «س» و «ص»، صدای کشیدن شمشیرها را از نیام، طنین‌افکن می‌کند:

فأعرَضت الیمامهُ و اشمَخَرّت کأسیافٍ بَأیدی مُصلِتینا[۳]

(عمرو بن کلثوم، ۱۹۹۴م: ۹۴)

---

۱. در میدان‌ها، سر دشمنان را می‌شکافیم و گردن‌هایشان را درو و قطع می‌کنیم. در استواری، نیزه‌هایی هستیم که هرگز راست نمی‌شوند و با گیرهٔ سازندگان آنها خم نمی‌شوند؛ نیزه‌ای چنان سخت که چون برگردد، به‌صدا درمی‌آید و پشت و پیشانی نیزه‌ساز را زخم می‌زند. جنگ‌جوهای ما سر دشمنان را می‌غلتانند؛ همانند کودکانی قوی که در زمین هموار، گوی‌ها را می‌غلتانند.

۲. زمانی‌که آسیاب جنگ خود را دربرابر قومی قرار دهیم، در آن آرد خواهند شد/ هنگام صبح، با شتاب از شما پذیرایی کردیم و جنگی خردکننده به‌نمایش گذاشتیم

۳. یمامه نمایان شد و به نظر، بلند آمد و بلندی‌های آن، مانند شمشیرهای ازنیام‌کشیده در دست افراد بود.

۴-۷. حارث بن حلزه (۵۸۰م)

وی از بزرگان قبیلهٔ بکر بن وائل، اسب‌سواری شجاع و شاعری چیره‌دست بود؛ معلقه‌اش را در پیشگاه عمرو بن هند از پشت پرده و به‌صورت فی‌البداهه سرود (الشّنتمری، ۱۹۹۲م: ۲۰۱) و در این کار، چنان استادانه و باتجربه عمل کرد که عمرو بن هند به‌نفع قوم او حکم کرد (فروخ، ۲۰۰۶م: ۱/ ۱۵۲).

حارث معلقهٔ خود را به موسیقی‌ای آرام و ملایم و در عین حال حزین آراسته است. موسیقی آرام چندان مناسب اغراض فخری نیست؛ اما بدان سبب که شاعر دربرابر تندروی‌های ابن‌کلثوم قرار گرفته و قصد داشته است حکم مجلس را به‌نفع خود رقم بزند و اشتباه رقیبش را تکرار نکند، موسیقی‌ای آرام را برگزیده است تا از شدت و هیجانی که عمرو بن کلثوم خلق کرده است، بکاهد و با این کار، به مقصود خود نیز دست یابد. وی در این قصیده، «همزه» را به‌عنوان حرف روی انتخاب کرده ااست. بااینکه همزه، حرف روی مناسبی نیست، الف مدی قبل‌از آن و ضمهٔ روی آن، به تکمیل ملایمت و آرامی موسیقی ابیات، منجر شده است.

۱-۷-۴. معشوق و اطلال

در این قصیده، حارث تقریباً ۲۹ بیت را به وصف، اختصاص داده است و غیراز چند مورد مختصر، تطابق صوت و معنا در اشعار وصفی این معلقه، چندان آشکار نیست. در هشت مورد از این ابیات که در فراق معشوق سروده شده است، وزن اندوهناک با غرض شاعر مناسبت دارد؛ اما همانند کل قصیده، در این ابیات، حروف چندان دلالت صوتی‌ای ندارند و تنها در چند مورد، این دلالت صوتی به‌صورت جزئی احساس می‌شود؛ مثلاً در بیت زیر، حروف «ه» و «ح» بیانگر آه، هیاهو و هق‌هق گریه‌های شاعر است؛ زیرا هنگام گریهٔ بلند، این حروف بیشتر شنیده می‌شود:

لاأری ما عَهِدتُ فیها و أبکی الـ ـیومَ دَلهاً و مایُحیرُ البُکاءُ[1]

(الزّوزنی، ۲۰۰۴م: ۲۲۷)

---

۱. کسی را که می‌شناسم، نمی‌بینمش. امروز، چون دیوانگان می‌گریم. آیا گریه و زاری کسی را برمی‌گرداند؟

۲-۷-۴. مرکب

در شعر حارث، دلالت‌های صوتی حتی دروصف شتر نیز چندان بارز نیست. در این پنج بیت، شاعر دو بار میان لفظ و معنا مناسبت برقرار کرده است؛ مثلاً در بیت زیر، شترش را به شترمرغ تشبیه کرده و صوتی آهسته را که شکارچیان به‌وجود می‌آورند، با تکرار حروف «س» و «ص» بدین‌گونه بیان کرده است:

آنَسَت نَبأةً و أفزَعَها القُنّا صُ عَصراً و قد دَنا الأمساءُ[1]

(الزّوزنی، ۲۰۰۴م: ۲۳۰)

در بیت زیر نیز کوبیدن پاهای مرکب حارث با طنین محکم حرف «ق»، ملموس‌تر شده است:

و طِراقاً مِن خَلفِــهنَّ طِراقٌ ساقِطاتٌ ألوت بِها الصّحراءُ[2]

(الزّوزنی، ۲۰۰۴م: ۲۳۰)

۳-۷-۴. صحنه‌های نبرد

در معلقهٔ حارث، وصف صحنه‌های نبرد به‌تندی رقیبش، عمرو نیست؛ زیرا هم وزن عروضی، یعنی بحر خفیف، و هم چینش حروف ابجدی، چنین مجالی را برای او فراهم نیاورده است. بیت زیر یکی از زیباترین ابیات وصفی این معلقه است که در آن، شاعر از آتش فروزان جنگ سخن گفته و در عین حال، صدای سوختن را با چیدمان حروف «ج»، «ز»، «ذ»، «ش»، «ظ» و «ص» محسوس کرده است:

ماجَزِعنا تحتَ العَجاجةِ إذ ولّـ ـوا شلالاً و إذ تَلَظّی الصِّلاءُ[3]

(الزّوزنی، ۲۰۰۴م: ۲۴۱)

---

۱. شبیه شترمرغی است که صدای خفیف صیادان را شنیده باشد و آنها او را ترسانده باشند؛ زمانی‌که وقت فرارسیدن عصر نزدیک شود.

۲. جاهای پای او را می‌بینی که بر زمین افتاده و صحرا آنها را نشان می‌دهد.

۳. وقتی با پراکندگی عقب نشستند و وقتی آتش جنگ برپا بود، زبونی نکردیم.

در مصراع دوم بیت زیر، توالی حروف «ص»، «ح»، و «ض»، هیاهو و خروش آغاز جنگ را القاء می‌کند:

أجمعوا أمرَهم عشاءً فَلَمّا أصبحوا أصبَحَت لهم ضوضاءُ[۱]

(الزّوزنی، ۲۰۰۴م: ۲۳۱)

بررسی‌های بیشتر نشان می‌دهد که موسیقی معلقهٔ حارث با رقیبش تفاوت‌هایی فراوان دارد. این شاعر با درایت خود و با استفاده از الفاظی مناسب، موسیقی‌ای آرام، لحنی صبورانه و البته سخنانی نافذ توانست دل پادشاه حیره را برباید.

۵. نتیجه‌گیری

از آنجا که حروف هجایی زبان عربی، دارای دلالت‌های صوتی‌اند، در شعر، هنگام ترکیب و تکرارشدن و به طور کلی در حالت چیدمان مناسب، دلالت‌های آوایی و موسیقایی می‌یابند. ابیات وصفی، قسمتی مهم از *معلقات سبع* را تشکیل می‌دهند و حروف مورد استفاده در این ابیات، انسجام آوایی و دلالت‌های موسیقایی زیبایی را ایجاد می‌کنند؛ تا جایی که موسیقی لفظی ابیات وصفی با دیگر ابیات قصاید، متفاوت جلوه می‌کند؛ یعنی موسیقی ابیاتی که مثلاً دروصف مرکب سروده شده‌اند، با موسیقی وصف هجران معشوق متفاوت است؛ موسیقی مرکب‌ها بیشتر دارای وزن تند است؛ موسیقی ذکر اطلال، آهنگی آرام و هجاهایی کشیده دارد و طنین موسیقایی موجود در توصیف صحنه‌های نبرد، طوری است که دلالت بر آواها، خروش‌ها و صداهای جنگی مانند برخورد شمشیر و نیزه به همدیگر می‌نماید. این هفت شاعر در تصویرپردازی خود از مناظر طبیعی همچون سیل و باران، از حروفی استفاده کرده‌اند که صدای طبیعی آنها را منعکس می‌کنند. با توجه به این مسئله، ابیات آغازین معلقهٔ امرؤالقیس که دروصف محبوب و اطلال و دمن سروده شده، لحنی آرام دارد؛ اما وقتی شاعر از مرکب خود سخن می‌گوید، یک‌باره، آهنگ برخاسته از حروف، تغییر می‌کند و موسیقی‌ای تند و کوبنده احساس می‌شود، در شعر امرؤالقیس و لبید،

---

۱. شبانه، برای ما تصمیم گرفتند و صبحگاه دربینشان غوغایی برخاست.

وصف طبیعت بسیار زیباست و طنین هجایی و حروف استفاده‌شده، با آوای طبیعی پدیده‌های مورد وصف این دو شاعر، متناسب است. در وصف صحنه‌های نبرد- که عمرو بن کلثوم و عنتره، بیشتر به آن گرایش داشته‌اند- موسیقی محکمی خلق شده و هیاهو و خروش جنگ، در لابه‌لای حروف هجایی، به‌میزانی زیاد احساس می‌شود. در این زمینه، قصیدهٔ عمرو بن کلثوم با چیدمان حروف مناسب، پرطنین‌تر از بقیه است. در ابیات وصفی زهیر، طرفه و حارث، تطابق لفظ و معنا و دلالت آوایی نسبت به چهار شاعر دیگر اندک است و دلیل آن، گرایش‌نداشتن آنها به توصیف‌های حسی طبیعی و نیز اهتمام فراوانشان به موسیقی عروضی است.

منابع

ـ ***القرآن الکریم***.

ـ ابن‌جنی، بهاءالدّوله (۱۹۵۵م). ***الخصائص***. تحقیق محمد علی النّجار. القاهره.

ـ ابن‌سینا، حسین (۱۹۵۶م). ***جوامع علم الموسیقی***. تحقیق زکریا یوسف. الاداره العامه للثّقافه.

ـ ابن‌قتیبه، ابومحمد عبدالله بن مسلم (۲۰۰۰م). ***الشّعر و الشّعراء***. المجلد۱. بیروت: دارالثّقافه.

ـ ابوالشّباب، واصف (۱۹۸۸م). ***القدیم و الجدید فی الشّعر العربی الحدیث***. بیروت: دار النّهضه العربیه.

ـ اچیسون، جین (۱۳۷۱ش). ***مبانی زبان‌شناسی***. ترجمهٔ محمد فائض. تهران: نگاه.

ـ احمد بدوی، احمد (بی تا). ***اسس النّقد الادبی عند العرب***. قاهره: مکتبه نهضه مصر.

ـ احمدی، بابک (۱۳۸۸ش). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز.

ـ اصفهانی، ابوالفرج علی بن الحسین (۲۰۰۲م). ***الاغانی***. بیروت: دار صادر.

ـ امرؤالقیس (۲۰۰۴م). ***دیوان***. شرح عبدالرّحمن المصطاوی. بیروت: دارالمعرفه.

ـ پرین، لانس (۱۳۷۳ش). ***دربارهٔ شعر***. ترجمهٔ فاطمه راکعی. تهران: اطلاعات.

ـ ترجانی‌زاده، احمد (۱۳۸۲ش). ***شرح معلقات سبع***. مقدمهٔ جلیل تجلیل. تهران: سروش.

ـ روبینز، آر. اچ. (۱۳۸۲ش). ***تاریخ مختصر زبان‌شناسی***. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. تهران: کتاب ماد.

ـ سلیمان الخمّاش، سالم (۱۴۲۸ق). ***معجم‌الدّلاله***. جدّه: جامعه الملک عبدالعزیز.
ـ سورن، پیتر ای. ام. (۱۳۸۷ش). ***تاریخ زبان‌شناسی***. ترجمهٔ علی محمد حق‌شناس. تهران: سمت.
ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶ش). ***آیینه‌ای برای صداها***. تهران: سخن.
ـ ـــــــــــــــ (۱۳۸۴ش). ***موسیقی شعر***. تهران: آگاه.
ـ الشّنتمری، الاعلم (۱۹۹۲م). ***اشعار الشّعراء السّته الجاهلیین***. شرح محمد عبدالمنعم الخفاجی. بیروت: دارالجلیل.
ـ الشّنقیطی، احمد بن الامین (۱۹۹۳م). ***المعلّقات العشر و اخبار قائلیها***. قاهره: مکتبه الخانجی.
ـ الطّیب، عبدالله (۲۰۰۰م). ***المرشد الی فهم اشعار العرب و صناعتها***. المجلدان۱ و ۲. بیروت: دارالفکر.
ـ عباس، حسن (۲۰۰۳م). ***خصائص الحروف العربیه و معانیها***. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
ـ غنیمی هلال، محمد (۲۰۰۱م). ***النّقد الادبی الحدیث***. قاهره: نهضه مصر.
ـ فارابی، ابونصر (۱۳۷۵ش). ***موسیقی کبیر***. ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـ فرّان، یوسف (۱۹۹۰م). ***زهیر بن ابی‌سلمی: حیاته و شعره***. بیروت: دار الکتب العلمیه.
ـ فروخ، عمر (۲۰۰۶م). ***تاریخ الادب العربی***. بیروت: دارالعلم للملایین.
ـ قدور، احمد محمد (۱۹۹۹م). ***مدخل الی فقه اللّغه العربیه***. بیروت: دارالفکر.
ـ قرشی، ابوزید (بی تا). ***جمهره اشعار العرب***. بیروت: دارالارقم.
ـ الکرملی، آنستاس ماری (۱۹۳۸م). ***نشوء اللّغه العربیه و نموها و اکتهالها***. قاهره.
ـ لبید بن ربیعه (۲۰۰۴م). ***دیوان***. شرح حمدو طماس. بیروت: دارالمعرفه.
ـ المازنی، عبدالقادر (۱۹۹۰م). ***الشّعر غایاته و وسائطه***. تحقیق فائز التّرحینی. بیروت: دار الفکر اللّبنانی.
ـ الورقی، السّعید (۱۹۸۴م). ***لغه الشّعر العربیّ الحدیث***. بیروت: دار النّهضه العربیه.